L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

15e Année. - Nouvelle série N° 63 - Décembre 1959

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE :

COMITÉ DE RÉDACTION :

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX :

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 *fr.* (*N.F.* 14.) (*étranger :* 1.600 *fr. - N.F.* 16.) *à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 *fr.* (*N.F.* 2.) *l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de* 175 *fr.* (*N.F.* 1,75), *ceux des années antérieures au prix de* 100 *fr.* (*N.F.* 1.).

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

LES ORATORIOS DE HÆNDEL

par Jean ROLLIN

Les 32 Oratorios de Hændel le classent au premier rang des auteurs « majeurs » du XVIII[e] siècle. Quoique la plupart d'entre eux traitent de sujets bibliques (ou évangéliques) on serait tenté de les classer ailleurs que dans la musique religieuse : plus propres parfois à la scène qu'à l'église, ils semblent vouloir soutenir, défendre ou imposer et, plus que mystiques, ils sont combatifs ou panégyriques. Si l'enthousiasme y est toujours présent, ils sont cependant peu propices au recueillement liturgique. La foi de Hændel paraît avoir été aussi profonde qu'indiscutable, mais il avait sa manière à lui de l'exprimer ou de la défendre; colossal, autoritaire, indomptable, « visuel » aussi, il choisit un langage à sa taille; expressif, certes, mais aussi descriptif et, avant tout, puissant.

Sa foi, il l'avait puisée dans son ascendance. Son père était un luthérien gigantesque et austère; sa mère, issue de deux familles de pasteurs, était peut-être mieux encore pénétrée des enseignements de la Bible. L'Histoire nous la représente aussi courageuse que calme devant la peste qui atteignit, non seulement le pays, mais aussi sa propre famille. Douée, comme son mari, du même esprit pratique, de la même énergie tranquille, animée de la même foi indiscutée, elle transmit à son fils Georges les qualités de la famille.

Zachow (1663-1712) eut, le premier, la charge de les mettre au service de la Musique. Hændel se montra aussi doué qu'attentif à assimiler l'enseignement aux vues si larges de son maître. Plus tard, l'élève se félicitera d'avoir été ainsi ouvert à toutes les écoles et à tous les styles, car Zachow, loin de prononcer des exclusives, admirait la beauté partout où il la trouvait et en assimilait la sève d'où qu'elle vint. Mattheson, dans sa « Lebensbeschreibung Hændels » (1761) nous dépeint ainsi les relations du maître et de l'élève :

« (Zachow) était très fort dans son art et il possédait autant de talent que de bienveillance. Hændel lui plût tant qu'il ne pensa jamais pouvoir lui témoigner assez d'amour et de bonté... Il possédait une remarquable collection de musique italienne et allemande. Il montra à Hændel les façons diverses d'écrire et de composer des différents peuples, en même temps que les qualités et les défauts de chaque compositeur... Il lui donnait souvent des devoirs à faire dans un style donné... »

Ainsi, sous cette direction, Hændel « s'appropria les secrets de la grande architecture contrapontiste du passé, comme du beau style mélodique et expressif des écoles italo-allemandes de Hanovre et de Hambourg ». Mais la personnalité même de Zachow devait exercer une influence sur l'élève respectueux et admirateur de son maître. R. Rolland écrit à ce sujet : « On est frappé de la parenté que révèlent les œuvres de Zachow avec celles de Hændel : parenté de style et parenté de caractère. Il ne s'agit pas seulement de réminiscences de motifs, de dessins ou de thèmes. C'est l'essence de l'art qui est la même chez tous deux. Art de lumière et de joie. Il n'a rien du recueillement pieux... de J.-S. Bach... La musique de Zachow est de la musique de grands espaces, de fresques tourbillonnantes, telles qu'on en voit dans les coupoles des dômes italiens du XVI[e] et du XVII[e] siècles, mais avec plus de foi... Vous trouvez en Zachow l'ébauche des constructions monumentales de Hændel, de ses Hallelujah, — ces montagnes qui chantent leur allégresse, — de ses Amen colossaux qui couronnent ses oratorios, comme un dôme de Saint-Pierre ».

On trouve aussi dans l'œuvre de Zachow la préfiguration du drame musical religieux tel que Hændel l'envisagera plus tard : dans la 4[e] cantate (de Zachow) « Ruhe, Friede, Freud und Wonne », véritable fragment d'opéra fantastique où l'on voit David tourmenté par les esprits infernaux... la déclamation est expressive et les chœurs sont d'un grand effet dramatique ». (A. Heuss)

C'est donc, semble-t-il, l'enseignement et l'exemple du Maître, joints à un concours de circonstances (plutôt que la foi elle-même) qui portèrent Hændel vers l'Oratorio. Quelque jour, l'auteur d'*Israël en Egypte*, pressé par le temps, se souviendra non seulement de son maître, mais aussi des auteurs étudiés sous sa direction et il n'hésitera pas à incorporer dans son œuvre, telle « Canzone » de Kerll ou tel « Capriccio » de Strung, patiemment recopiés de sa main, dans sa jeunesse, en 1698.

A Halle où Hændel, dès 1702, étudie le Droit, le futur auteur du *Messie* ne sera pas attiré par l'activité religieuse qui cependant se déploie largement dans ce refuge du Piétisme. Il fuit les controverses théologiques, autant que la brutalité inconcevable des mœurs universitaires d'alors et se réfugie en la musique dans une église réformée qui le prend comme organiste et professeur. Là, il a l'occasion de s'exercer à écrire vite et à fournir, sur commande, la matière musicale des services dominicaux. Déjà il produit, sans sembler y prêter attention, des cantates par centaines, et peut-être, deux Oratorios, le tout perdu aujourd'hui, parce que sans doute peu estimé par l'auteur. Mais, peu intéressé par le Droit, il abandonne l'Université pour Hambourg où une lutte serrée se livrait entre deux formes de théâtre : théâtre religieux édifiant et théâtre mondain, simple distraction de profane.

La première s'était manifestée dès 1678 par *La Création du Monde* de Johann Theile, un disciple de Schütz. Cette œuvre fut le point de départ d'une lignée d'ouvrages de valeur diverse qui triomphèrent jusqu'en 1692. Dès avant cette date un contre-courant s'était manifesté, soutenu par une forte faction qui ne cherchait au théâtre qu'un délassement et aurait accepté jusqu'à des choses licencieuses. Lorsque Hændel arriva à Hambourg (1703), ce dernier parti s'imposait depuis dix ans; le grand nom était Keiser, Kapellmeister de l'Opéra dès 1695, directeur en 1702. On jouait son « Claudius » lorsque Hændel fut engagé comme second violon à l'Opéra (1703). Cette œuvre semble avoir fait sur le jeune musicien un tel effet que, 40 ans plus tard, il incorporera un menuet de ce « Claudius » dans l'ouverture de *Samson*. Les circonstances étaient favorables à l'Opéra. Hændel eut vite fait de le comprendre; il présenta coup sur coup au public hambourgeois : *Almira* (8 janvier 1705) et *Nero* (25 février 1705). Cependant la rencontre avec l'authentique poète Postel avait donné au musicien l'occasion de traiter une *Passion selon saint Jean* (1704) où nous voyons le premier témoin tangible de l'activité de Hændel dans le genre Oratorio. Mattheson, qui introduisit Hændel à Hambourg, juge ainsi son confrère dans son « Grundlagen einer Ehrenpforte, worin der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten..., Leben, Werke, Verdienste... erscheinen sollen » (1740) :

« Il faisait alors des airs, longs, longs, longs, et des cantates à n'en plus finir, qui n'avaient ni habileté ni bon goût, mais une harmonie parfaite ».

Le voyage que fit Hændel à Lübeck et sa rencontre avec Buxtehude (juillet-août 1703) ne semblent pas avoir eu sur la production et le style de l'auteur du *Messie* une influence immédiate.

L'inimitié de Keiser, sa jalousie, puis la faillite de l'Opéra, déterminèrent Hændel à chercher ailleurs un terrain d'action. Jean Gaston de Médicis, frère du duc de Toscane, l'entraîna en Italie : à Venise d'abord, où il rencontra (de loin) le prince Eugène, puis à Florence, où l'accueil des Médicis ne semble pas avoir été ce que le musicien espérait. La cantate *Lucrézia,* de style tout germanique malgré son titre italien (1706) est le seul témoin de ce premier séjour à Florence, où Hændel ne fut l'objet que de peu d'attention.

Il partit pour Rome où il arriva à Pâques 1707. Les circonstances étaient favorables à l'éclosion de musique religieuse. En 1697, l'intransigeant pape Innocent XII avait fait détruire le théâtre d'opéra « Tor di Nona » comme immoral, puis un cataclysme (tremblement de terre) avait, en 1703, réveillé dans les esprits des craintes religieuses. Après s'être assimilé le style romain, Hændel écrit des *Psaumes latins,* notamment un *Dixit Dominus* (4 avril 1707) et un *Laudate Pueri* (8 juillet 1707). Cependant le « compositeur », à Rome, n'est que peu considéré et l'admiration va, réelle et unanime, au virtuose, « al Sassone famoso ». Le retour à Florence, où Hændel tente sa chance avec bonheur (son *Rodrigo* a du succès), non plus qu'un deuxième séjour à Venise, où il noue d'importantes relations, n'enrichissent son catalogue de musique religieuse.

Le deuxième séjour à Rome (mars 1708) fut plus heureux que le premier. Le marquis de Ruspoli, qui reçut Hændel dans son palais, fit admettre le musicien à « l'Académie d'Arcadie », où parmi les « bergers » on compta quatre papes et les plus grands dignitaires de l'Eglise, au côté d'une foule de rois, princes, ducs et grands ducs. Dans le cadre des activités de l'Académie se donnaient des concerts de très haute tenue auxquels prenaient part des musiciens comme A. Scarlatti, A. Corelli, B. Pasquini, B. Marcello. Deux oratorios furent écrits par Hændel à leur intention : *La Risurrezione* (11 avril 1708) et *Il trionfo del Tempo e del Disinganno.* De cette époque datent aussi les 4 volumes des « Cantates italiennes », considérées comme les œuvres les plus marquantes de cette époque, et que Bach recopiait de sa propre main en 1715. Si la foi luthérienne de Hændel ne s'est pas particulièrement manifestée dans ces œuvres, du moins le compositeur sut-il résister aux aimables invitations à la conversion dont le pressaient ses amis les cardinaux du Vatican. Il demeura inébranlable. Les relations ne s'en ressentirent d'ailleurs pas et, seule, l'approche de la guerre le décida à porter ses pas vers Naples. Un seul oratorio, lequel porte le titre de Serenata *Aci, Galatea e Polifemo,* naquit pendant ce séjour. Rien à retenir ensuite d'un voyage à Venise quant à la production d'oratorios. C'est dans cette ville que Steffani fit obtenir à Hændel le poste de Kapellmeister à Hanovre (1710). Ce dernier s'y rendit, y resta peu et partit à travers la Hollande, pour l'Angleterre, où il arriva à l'automne 1710.

Purcell disparu, John Blow mort après une inquiète retraite religieuse, aucun musicien national pour reprendre le flambeau, le champ était libre : le théâtre italien tâchait à s'imposer et opposait victorieusement à la *Rosamunde* de Addison (1707), *Camilla, regina de Volsci* (de M. A. Bononcini), *Thomyris* (1707) et *Almahide* (1710). Hændel fut présenté à la reine Anne, bâcla en quelques jours un *Rinaldo* (24 février 1711) dont le succès fut décisif, et, dès ce moment, le musicien, ballotté entre l'Angleterre et le Hanovre, semble ne plus guère penser qu'au théâtre. Les œuvres religieuses qu'il compose sont des œuvres imposées par les circonstances : *Te Deum* et *Jubilate* (1713) pour la paix d'Utrecht, et la *Birthday ode for Queen Anne* (6 février 1713). Il s'efforce de s'angliciser, de flatter le goût national et d'imiter le Purcell du même *Te Deum and Jubila.*

L'avènement sur le trône d'Angleterre du roi George de Hanovre, après quelques inquiétudes, rend au musicien sa situation de Kapellmeister et lui apporte la charge de maître de musique des jeunes princesses de Hanovre. De retour en Angleterre (1716), il tente de nouveau le genre « Passion ». S'inspirant des exemples des Keiser, Teleman et Mattheson, il écrivit à son tour une *Passion nach Brockes* (1716), où, « dans une œuvre puissante et disparate, se coudoient le mauvais goût et le sublime » et « où la préciosité et l'emphase se mêlent à l'Art le plus profond et le plus sobre » (R. Rolland). La première exécution eut lieu à Hambourg pendant le Carême de 1717 (Hændel était, de nouveau, à Londres). En 1719, à la cathédrale de Hambourg, furent exécutées les quatre Passions de Keiser, Teleman, Mattheson et Hændel.

De 1717 à 1720, ce dernier est à Londres, au service du Duc de Chandos. La période des essais est terminée; la personnalité de l'auteur s'imposera au travers de difficultés de tous ordres, tant au théâtre que dans la musique religieuse. Ce sont d'abord les *Athems* (Psaumes) Chandos (3 vol.) et trois *Te Deum* où R. Rolland voit « de splendides esquisses, des morceaux d'épopées » et dans lesquels, les chœurs au premier plan, sont « la voix même de la Bible qui chante, voix virile, héroïque, dégagée des commentaires et des effusions dont l'avait affadie la piété (le Piétisme) allemande ».

Après ces esquisses, Hændel passe à la composition de cette lignée de 25 chefs-d'œuvre qui demeure l'un de ses plus beaux titres de gloire. Le premier, *Esther,* destiné à la scène aussi bien qu'à l'Eglise, est autant une véritable tragédie biblique qu'un oratorio. Sous sa première forme, il portait le titre de « Haman and Modecai, a masque » (le Masque était une composition profane jouée et dansée au théâtre, et chantée au concert). Le poème, peut-être de Pope (?), fut remanié et l'œuvre fut présentée dans une seconde version en 1732, qui comportait 3 actes et dans laquelle Hændel introduisit les chœurs composés pour le couronnement. Le 29 août 1720, l'œuvre fut sans doute « représentée » (sur scène) chez le duc de Chandos.

De cette même année date *Acis and Galatea,* qui n'a pas de rapport avec la pièce du même nom de 1709, et fut primitivement appelé « masque», puis « english opera » en 1733. Sur un poème de Gay se déroulent, dans un véritable chef-d'œuvre de poésie et de musique, « les tableaux riants et élégiaques de la belle légende sicilienne ». C'est à partir de cette date que Hændel, sûr de son génie, se lance dans l'invraisemblable aventure d'une lutte pour le triomphe à Londres de l'opéra italien, lutte où le musicien faillit perdre la raison. Le nationalisme qui semble se réveiller dans toutes les nations est plus actif en Angleterre que partout ailleurs. Sentant sa position d'italianisant ébranlée, Hændel reprend l'idée de la composition, sur des paroles anglaises, d'oratorios nouveaux : d'abord une nouvelle version d'*Acis and Galathée* (1731), d'*Esther* (1732), puis *Deborah* (17 mars 1733) et *Athalie* (10 juillet 1733). Le rôle principal est dévolu aux chœurs. L'auteur dut faire face à une cabale qui dépeupla les salles. *Athalie* fut bien reçue à Oxford, mais *Deborah* sombra devant 260 personnes dont on dit qu'elles avaient été payées pour venir. La haine dont était l'objet le roi George de la part de ses sujets anglais retombait sur son protégé allemand dont l'infortune s'augmenta de l'inimitié du Prince de Galles en lutte contre son père. En vain Hændel voulut-il tenir tête aux rivaux que Londres lui opposa sur le terrain italianisant : Bononcini, Porpora et Hasse; en vain également voulut-il lutter sur le terrain français : une nouvelle manifestation nationaliste contraignit la Sallé à quitter promptement les lieux et à se réfugier à Paris. Hændel ne veut pas pour autant s'avouer vaincu et continue à produire plusieurs opéras par saison, jusqu'en 1741.

Mais son véritable triomphe depuis 1735 est l'oratorio auquel il est revenu, avec *la Fête d'Alexandre,* puis l'*Ode à sainte Cécile,* sur le poème de Dryden (remanié par Newburgh Hamilton), donnée la première fois le 19 février 1736, au Covent Garden Theater.

13 avril 1737 : Hændel, surmené, perd la raison et fait faillite; il se remet et prouve son complet rétablissement

en composant le *Psaume funèbre* (funeral Anthem) sur la mort de la reine Anne (avril 1738). Triomphant, il voit sa propre statue inaugurée dans les jardins du Vauxhall. Il reprend le travail avec fureur et compose *Saul* (du 23 juillet au 28 septembre 1738), et *Israel en Egypte* (du 7 octobre au 28 octobre 1738). Si, dans *Saul,* on peut voir un « grand drame épique, surabondant et fougueux, où le comique et le tragique se mêlent », il faut, dans *Israel en Egypte,* admirer « une épopée chorale, l'essai le plus gigantesque qui ait jamais été fait d'un oratorio, non pas « avec des chœurs » mais tout entier « en chœurs ». On ne doit pas, toutefois, oublier que, dans cette dernière œuvre, Hændel a poussé un peu loin l'emprunt et la citation et que, non seulement plusieurs chœurs doivent quelque chose à autrui, mais que plusieurs d'entre eux ont été purement et simplement incorporés à l'œuvre, privés du nom de leur véritable auteur. Disons à la décharge de Hændel que c'était là pratique courante, mais on aurait tort de croire que les contemporains n'avaient pas encore la notion du délit de plagiat. Les Anglais, notamment, n'admirent pas que Bononcini les eût payés, pour sa réception à l'Académie de musique ancienne, d'un madrigal de Antonio Lotti qu'il s'était permis de présenter sous son nom. Le personnage indélicat dut quitter Londres couvert de honte.

Israel en Egypte, tel quel, n'en constitue pas moins un chef-d'œuvre, et serait-il collectif, il n'en reste pas moins génial. Pourquoi ne fût-il pas compris de son temps ? Enigme, mais fait réel, qui, ajouté aux détresses de 1739 : guerre, hiver rigoureux, misère, entraîna Hændel vers la chute. Qu'importe ? Une semaine suffit à la composition de la *Petite Ode à sainte Cécile* (29 septembre 1739), deux pour l'*Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* (janvier-février 1740), deux chefs-d'œuvre, deux échecs devant la cabale de la haute aristocratie. Hændel abandonna Londres et s'enfuit, presque, à Dublin, où le Lord-lieutenant d'Irlande lui offrit la direction des concerts de la « Philharmonic Society ». « Afin d'offrir à cette nation généreuse et polie quelque chose de nouveau», Hændel composa *Le Messie,* sur un livret de Jennens : succès, sans ombre. C'est ensuite *Samson* (écrit en cinq semaines) sur le poème de Milton, « Samson Antagonistes », adapté par Newburgh Hamilton (1741), donné à Londres le 18 février 1743. Puis *Semele* (3 juin-4 juillet 1743), sur un livret de Congreve, presque une œuvre de genre léger, quoique intitulée oratorio. Parallèlement Hændel écrit encore le *Dettinger Te Deum* (pour la célébration de la victoire du duc de Cumberland à Dettingen sur les Français), et *Joseph,* sur un poème de James Miller (août-septembre).

1744 : deux nouveaux chefs-d'œuvre, deux nouveaux échecs : *Belsazar* (juillet à octobre), sur un poème de Jennens, et *Heraklès a musical drama* (5 décembre-janvier). La haute société de Londres fait pièce aux entreprises du « Saxon » en donnant des fêtes somptueuses le jour des premières exécutions.

1745 : nouvel et plus grave ébranlement cérébral. A peine remis, Hændel prend part au mouvement national que provoque le prétendant Stuart Charles-Edouard, récemment débarqué en Ecosse. Ainsi naissent deux œuvres de circonstance : *A Song made for the Gentlemen Volunteers of the City of London,* et *A song on the Victory over the Rebels by his Royal Highness the Duke of Cumberland*; puis l'*Occasional Oratorio* (texte d'après la Bible et les « Psaumes » de Milton) et *Judas Macchabee* (9 juillet-11 août 1746), le premier étant un appel à la lutte nationale, le second célébrant la victoire de Culloden. Ces dernières œuvres consacrèrent enfin la valeur de Hændel et lui valurent le titre, qui reste le sien de nos jours encore, de musicien national anglais.

Désormais la cabale s'affaiblit et c'est dans une atmosphère complètement nouvelle qu'éclosent les œuvres suivantes: *Alexander Balus* (1er juin-4 juillet 1747) sur un poème de Thomas Morell, tiré du Livre des Macchabées (première exécution 23 mars 1748); *Josuah* (30 juillet-18 août 1747), poème de Th. Morell (première exécution 9 mars 1748); *Salomon* (juin 1748), poème de Th. Morell (?) (première exécution 17 mars 1749); *Suzanna* (11 juillet-24 août 1748).

Toutes ces œuvres non seulement détendues, mais parfois gaies, riantes jusqu'à la joie (*Suzanna, Salomon* notamment), précèdent des œuvres plus graves, les dernières, témoins des heures pénibles qui accablent le Maître avant sa mort : *Théodora,* la deuxième œuvre chrétienne (après *le Messie*), dont le livret s'inspire de la tragédie de Corneille, « Théodore, vierge et martyre » (28 juin au 31 juillet 1749); *The Choice of Hercules,* qui reprend la musique d'une Alceste (de Tobias Smollett) que Hændel écrivit vers la fin de 1749, et qui fut composé du 25 juin au 5 juillet 1750. Première exécution le 1er mars 1751, présenté comme second acte de *la Fête d'Alexandre.*

Après un accident banal de voiture qui faillit lui être fatal, Hændel, rétabli, entame la composition de *Jephta,* le 21 janvier 1751, que la cécité croissante interrompit plusieurs fois; c'est presque aveugle que le compositeur met le point final à cette œuvre que d'aucuns considèrent comme sublime.

Désormais privé de la lumière indispensable à son inspiration, il ne compose presque plus rien de nouveau : un chœur et un duo pour *Judas* et quelques modifications au *Trionfo del Tempo* qui devient *The triumph of times and truth.*

Le Langage Harmonique de Hændel

par Marcel DAUTREMER

(I)

Concerto 1 en Si b pour hautb. et orch.
Tutti cordes et basson

etc.

Alleluia du Messie (Fragments) chanté par le chœur. Tutti

Concerto pour hautb. n° 5 (Allegro)
Tutti orch.

3 fois

etc...

col 8va bassa

Water Music Allegro
Cors

cordes

cors

cordes tutti

cors

cordes tutti

etc.

(II)

(III)

dim. .... ppp

(IV)

col 8va

Concerto n° 10 en Ré mineur

Pédale de Dominante

Concerto n° 6 "Musette"

Altos et

etc.

Péd. de T. Basses

(V)

etc..

(VI)

(VII)

(VIII) Viol. 2

Viol. 1



La langue harmonique de Hændel est claire, vigoureuse, saine... Elle ne contient aucune subtilité mais elle s'impose par sa science solide, ses contours nets, ses assises inébranlables. Les dessins mélodiques et rythmiques des voix intermédiaires et supérieures trouvent dans les basses un soutien suprêmement infaillible... Aucune crainte à éprouver, les fondations ne cèderont pas: elles sont bâties pour l'éternité ! ! !

Plus évoluée que la langue harmonique de Vivaldi, malgré une scolastique très apparente, elle n'atteint jamais à la variété extrême et à la richesse somptueuse de celle de J.-S. Bach. Elle ne renferme pas les mille surprises et les couleurs sans cesse renouvelées qu'on découvre dans certaines œuvres, fruits de l'incomparable imagination du Cantor de St-Thomas de Leipzig.

Les bons degrés de la gamme, la recherche des mouvements mélodiques les plus naturels, les modulations sans heurts, attendues, mais cependant... souhaitées, tel semble être le catéchisme auquel se soumettait en souriant le vigoureux Georg-Friedrich.

Si l'on ajoute à cela une aisance surhumaine dans les possibilités d'invention de motifs fugués et dans le maniement des multiples combinaisons contrapunctiques afférentes à ces motifs, on comprendra aisément la valeur universelle de l'immense œuvre de Hændel... bâtie, je le répète, sur un roc que nulle érosion ne viendra jeter bas d'ici longtemps.

Nous relevons des exemples intéressants dans toutes ses œuvres, vocales ou instrumentales; exemples qui, situant ce langage à sa place exacte, ne peuvent être un sujet de surprise ni d'étonnement ravis: Hændel n'émeut pas par la rareté et le raffinement de l'écriture, par la substitution à l'harmonie attendue, d'un accord puisé dans un lointain qui fait rêver, mais il intéresse, il réjouit, il exalte par son sang généreux riche d'une substance de vie que rien ne paraît devoir altérer...

Une force de la nature, certes... mais d'une nature sans détours, sans recoins ignorés et mystérieux; sans cachettes ni clairs-obscurs.

D'abord, le goût du majestueux par des grands unissons et de larges accords parfaits longuement exposés et répétés (et là nous remarquons l'analogie avec Vivaldi): (I)

Hændel fait un usage fréquent des amples lignes conjointes mélodiques des basses: tel cet exemple extrait de l'Aria du Concerto Grosso op. 6 n° 10 (II).

Aux ultimes mesures de ce même Aria on trouve encore le tétracorde descendant de la gamme de Ré mineur avec un Do naturel « basse solo » sur un temps fort particulièrement expressif; l'accord de Do majeur qui est réalisé sur ce même Do au temps suivant est profondément émouvant : il faut admirer cette façon d'annoncer l'accord de 7e dominante (ronde surmontée du point d'orgue) et qui brode, à la mesure suivante sur le Sol dièse, 4e degré altéré. Cette conclusion de l'Aria est extrêmement belle (III).

Dans l'allegro à 3/4 de ce même concerto n° 10, on rencontre à trois reprises un très court effet de « Musette » sur Pédale de Dominante qui s'apparente à certains passages des *Indes Galantes* de J.-Ph. Rameau et au Concerto Grosso n° 6 du même Hændel, dans le 3e mouvement intitulé justement « Musette ». Voici ces deux fragments des deux Concertos n° 10 et n° 6 (IV).

Egalement dans le Concerto n° 6 l'Allegro en Ut mineur intercalé dans la « Musette » offre un bel exemple d'harmonie claire et juste supportant un dessin rapide et brillant, vif et sonore: A la 5e mesure, la tonalité d'Ut mineur est habilement dissimulée par le Si bémol de la Basse (en réalité 7e degré descendant de cette gamme). Le Si bécarre reparaît à la 9e mesure avec toute son intensité, en contraste avec le Si bémol précité. Rien que de très simple en tout ceci... mais quelle netteté, quel naturel ! C'est là une belle leçon, un noble exemple à suivre et le jeune harmoniste dont le jugement et le crayon sont encore incertains pourra s'abreuver à ces sources; il en restera imprégné toute sa vie (V).

Dans le Concerto n° 5, maintenant, il convient de remarquer l'enchaînement de deux accords dissonants (quinte et sixte; quinte diminuée et sixte), soit le renversement de 7e majeure 4e degré suivi du renversement de 7e dominante : voici les deux accords à l'état direct (VI); voici le fragment extrait de Hændel (VII).

(*suite page* 9/65

LES OPERAS DE HÆNDEL

par A. GABEAUD

A part quelques Airs éparpillés dans les éditions classiques, les Opéras d'Hændel sont longtemps restés inconnus; heureusement des enregistrements récents nous en ont restitué quatre intégraux et des extraits qui permettent de se faire une idée du drame lyrique hændelien. On sait tout de même que le grand Saxon en a écrit 40 entre 1705 et 1741, plus quelques autres dispersés dans la liste des grands Oratorios et considérés plutôt comme opéras de concert. Tous méritent autant d'intérêt que les autres œuvres qu'ils éclairent utilement : Hændel fut toujours attiré vers le théâtre dont il aimait le décor, le faste et la fiction. Ses efforts pour maintenir ou redresser « l'Académie d'Opéra » de Londres en témoignent, ainsi que ses compositions orchestrales ou religieuses qui présentent un caractère théâtral indéniable. Et, même les quelques Oratorios connus en France pourraient offrir un échantillonnage du style d'Opéra de Hændel en certaines pages.

A cette époque, les deux genres ne différaient guère que par le sujet et leur destination au concert ou à la scène. L'*Oratorio* et la *Cantate* bénéficiaient peut-être de plus de soin dans l'écriture où le style fugué tenait une place de choix, où les chœurs figuraient plus nombreux que les soli. Mais, ces *soli :* airs, récits ou duos étaient traités de la même manière, donc susceptibles de s'adapter à des paroles fort différentes. Dans les Opéras italiens, les *soli* sont nombreux et disposés de façon à mettre en valeur la voix de chacun des chanteurs qui ont toute liberté d'ajouter des ornements et vocalises improvisés... La *coupe* en est presque toujours celle de l'*Air Da Capo* précédé d'un récit. Les chœurs sont plutôt rares, alors que, dans l'Oratorio, Hændel leur réservera une place de plus en plus grande; il s'en tient, dans l'Opéra, aux traditions du « bel canto » provenant de cette Italie, berceau du Drame musical, et qui étendait sa tyrannie (vocale) sur toute l'Europe (sauf la France...). Une autre coutume sévissait à cette époque où personne ne se préoccupait de la propriété artistique: l'abondance des œuvres et leur succès éphémère les classaient dans un oubli à peu près définitif au bout d'un certain temps; de là le sans-gêne des compositeurs, pillant et utilisant les meilleures pages des ouvrages antérieurs dans leurs nouvelles productions, avec l'avantage de parfaire une mélodie adaptée à d'autres fins, et celui d'aller très vite en besogne. On nommait « pasticcio » les œuvres musicales constituées de ces redites mises bout à bout; nombre de compositeurs ne se contentaient pas toujours d'emprunter à eux-mêmes, leurs larcins s'exerçaient aussi sur les confrères... Evidemment, Hændel usa souvent de ces procédés commodes que les critiques (toujours acharnés) lui ont sévèrement reprochés... *Romain Rolland,* dans son beau livre sur le grand musicien, a expliqué et rétabli, à leurs vraies dimensions, les « plagiats de Hændel » ! Les mêmes griefs pourraient être faits à d'autres contemporains ou successeurs de l'auteur du *Messie* !...

L'examen chronologique des Opéras de Hændel fait constater une certaine évolution dans son style lyrique, lequel aboutira aux grands chefs-d'œuvre de la fin de sa vie. C'est d'abord l'éblouissement de l'Opéra de Hambourg (premiers pas du Drame allemand) où régnaient *Keiser* et *Mattheson,* quand Hændel y débarqua en 1703, et où il composa ses premières œuvres : *Almira* (aux beaux récits dramatiques) et *Néro,* représentés avec succès (1705).

En 1706, l'Opéra de Hambourg se trouvant en difficulté, Hændel partit pour l'Italie où il voyagea beaucoup: à Florence, où triomphe son *Rodrigo* (1707); à Rome, il étudie la musique religieuse et compose les *Cantates italiennes* (1708-1709) qui semblent préfacer les Opéras suivants. A Naples, il note des airs populaires. A Venise, qui accueille *Agrippina* (1709), il se lie avec Domenico Scarlatti. Après ses séjours dans les villes qui sont les centres de l'Opéra italien, Hændel s'est tout à fait assimilé ce *style* qui sera le sien durant de longues années. Cependant sa formation allemande ne disparaît pas, elle subsiste dans l'ampleur donnée parfois aux récits dramatiques, l'écriture harmonique plus soignée, un goût plus sûr pour le choix des mélodies, et un certain étoffement de l'orchestre.

La rencontre d'un prince allemand dans la péninsule, ramena Hændel dans son pays, et il devint Kappelmeister de la Cour de Hanovre. Un théâtre y était construit, dirigé par *Steffani* à qui Hændel doit son entente du « bel canto » et sa parfaite écriture vocale. Presque tout de suite, il reçoit des offres de la Reine Anne d'Angleterre, et se rend à Londres (1710). On lui propose un livret, *Rinaldo* (paroles italiennes) dont il écrit la musique en 14 jours: ce « pasticcio » eut un succès énorme. Revenu à Hanovre, il trouve son théâtre fermé; il reviendra à Londres pour faire représenter une pastorale, *Il Pastor fide,* et un opéra, *Teseo* (1712) qui ne réussirent point. Les Anglais, si accueillants pour les Italiens, témoignaient d'une extrême méfiance envers cet Allemand, malgré sa complaisance à écrire des œuvres de circonstances pour plaire à la Reine Anne, tout en mécontentant son vrai maître, le prince de Hanovre, qui attendait vainement... La Reine meurt et George de Hanovre devient roi d'Angleterre, la situation du musicien est délicate. Heureusement le Roi se montra bon prince et l'amour de la musique lui fit oublier les infidéiltés de son protégé.

Après le succès de *Amadigo* (1715), Hændel réintégra ses fonctions de Kappelmeister et se fixa à Londres; il eut aussi la chance de trouver la protection d'un riche mécène, le Duc de Chandos. Installé chez lui, Hændel essaye de créer un style italo-anglais dans une musique religieuse épique, où les chœurs tiennent une place importante. Il réalisa ainsi un certain nombre de psaumes bibliques qu'il nomme *Anthems* (1717-1749), selon le terme britannique, et auxquels il travailla pendant plus de 30 ans. Mais il n'oublie pas le théâtre: une tragédie pastorale (ou « Masque »), sur des paroles anglaises, est jouée vers 1720, c'est *Acis et Galathée,* dont les soprani connaissent l'Air charmant presenté dans un recueil de la collection Hettich.

Cette année 1720, *Hœndel* est appelé, avec *Bononcini* et *Ariosti,* à la direction de la « *Royal Academy of Music* », qui devait lui apporter la ruine et tant de déboires. Tout de suite, Bononcini se posa en rival; Bononcini, de renommée européenne, qui sut vite effacer le succès du *Radamisto* de Hændel, par des représentations de ses propres productions plus ou moins neuves ! Comme plus tard Gluck et Piccini, les deux compositeurs furent mis en compétition sur un même livret et l'Italien triompha... Hændel prit une petite revanche avec *Ottone,* devenu vite populaire, puis d'autres œuvres où il innove un style plus riche, plus dramatique, qui présage Gluck, et marque un tournant dans l'évolution musicale du créateur; ce sont: *Giulus Cesare, Tamerlano,* dont la fin est si émouvante (1724) et *Rodelinda* (1725).

Les difficultés surgissent de tous côtés: d'abord les exigences et caprices des artistes, c'est aussi la jalousie de la « Faustina » et de la « Cuzzoni », se disputant à coup de vocalises et traînant chacune une cohorte de partisans remuants... Hændel écrivit *Alessandro* (1726) pour tâcher de les mettre d'accord au moins dans un duo... Mais un jour, ces dames ajoutèrent un « numéro » imprévu en se

battant sur la scène, excitées par le public et les grands coups de timbales que frappait Hændel, imperturbable. Il fallut baisser le rideau et clore la saison théâtrale. Et tout allait mal, en dépit de la création de trois belles œuvres: *Admeto,* où alternent les scènes comiques et tragiques selon la tradition italienne. Puis *Siroe* et *Tolomeo* (1728). La critique anglaise multiplie ses attaques, pourtant Hændel était naturalisé depuis 1726 !

Dans sa recherche d'un style plus dramatique, Hændel se tourne vers l'Oratorio, sans rompre tout à fait avec le théâtre, malgré la faillite de la « *Royal Academy* »... Un nouveau séjour en Italie (1728-1729) lui apporte une diversion. Il perfectionne son écriture mélodique dans ses nouveaux Opéras dont le plus beau est *Orlando;* la scène de la folie est d'un réalisme audacieux avec son rythme à 5/8 et la liberté de ses récitatifs. (R. Rolland compare cette œuvre aux Opéras de Mozart.)

Une réfection de *Il Pastor fide* sur des paroles anglaises, ne désarme pas ses ennemis : ils montent un autre théâtre et font venir *Porpora* et l'Allemand *Hasse* pour les opposer à Hændel.

Au retour d'un voyage, Hændel est chassé de son « Académie », il se réfugie au « Covent-Garden » où les Ballets français, avec Mlle Sallé, soulèvent l'enthousiasme. Hændel est tenté par ce genre léger: il compose un opéra-ballet, *Terpsichore* (1734) et un « pasticcio », *Orestes.* Mais les chauvins exigent le départ de la troupe française... Hændel renonce à l'opéra-ballet qui n'était guère dans son tempérament. Il renfloue l'Académie, et recommence la lutte, faisant représenter *Alcina* (1735), où il met des chœurs et des danses. Encore deux saisons, pendant lesquelles il écrit 4 drames. Et, en 1737, la paralysie terrasse le titan pendant de longs mois. En même temps les deux théâtres rivaux sombrent dans une faillite commune... A peine guéri et ses créanciers calmés, Hændel se remet à l'œuvre, mais c'est pour commencer sa belle série d'*Oratorios,* monuments grandioses où son génie a enfin trouvé sa voie.

Quelques drames s'y intercalent (plutôt opéras de concert). Citons: *Serse,* dont le seul *Largo* est universellement connu, arrangé (et dérangé) sous diverses formes... *Seméle* (1743), *Belsazar* (1744), où certain dessin mélodique revient comme un « leit-motiv »; *Héraklès* « qui marque le faîte du drame hændelien » (R. Rolland).

Et c'est à ce moment que le public anglais, excité par de viles cabales, se montra le plus odieux envers son grand musicien adoptif... Celui-ci eut une nouvelle attaque l'immobilisant encore de longs mois et dont il se rétablit par miracle.

Le débarquement du prince Charles-Edouard retourna l'opinion, donnant à Hændel l'occasion de fournir des preuves de son anglicanisme en écrivant des Cantates à la gloire de l'Angleterre, qui après 35 ans d'épreuves, le reconnaissait enfin pour son musicien national le plus grand avec Purcell. Encore quelques tragédies musicales (*Alceste, Le choix d'Hercule*) et la cécité clot ces yeux qui jouissaient tant des couleurs, des tableaux, des spectacles. La fin de cette vie agitée vient enfin un Samedi-saint de l'année 1759, il y a 200 ans !

L'influence de Hændel sur l'évolution du théâtre allemand eut une importance certaine: Gluck et Mozart lui doivent beaucoup. Aussi trouve-t-on sa place en tête de la lignée des grands dramaturges allemands...

Discographies des opéras de Hændel :

Principaux enregistrements:

I. Anthologie: 1° *Airs:* divers solistes: *Concerteum* CE 184.

2° Krebs, ténor: *Airs:* Arminio, Atalanta, Giustino, Lotario, Radamisto: ERATO-LDE 3062.

II. Enregistrements intégraux :

1° *Jules César* (2d) Pat-Vox PL 8012.

2° *Rodelinda* (1 disq.) Contrepoint - MC - 20046.

3° *Séméle* (3d) OL - LD 124 à 126.

4° *Sesarme* (3d) OL - LD - 121 à 123.

LE LANGAGE HARMONIQUE DE HÆNDEL

(*suite de la page 7/63*)

Dans ce domaine de la dissonance, on ne peut manquer d'attirer l'attention sur le « Alla Hornpipe » en Ré majeur extrait de *Water-Music.* Deux fois de suite est entendue la dissonance 7 6, déjà très expressive, puis l'entrée des premiers violons en imitation des seconds donne cette fois, appuyée sur la basse *Sol,* le retard de 9e sur octave alors que les seconds violons continuant leur dessin descendant donnent toujours, à la tierce inférieure, le retard 7-6. C'est un très bel effet de dissonance surajoutée, à l'expression intense et lumineuse (VIII).

Reprenons encore le Concerto grosso n° 6 et soulignons un effet de surprise harmonique, assez rare chez Hændel, qui, nous l'avons dit, évite le plus souvent des résolutions inattendues. Ici, la phrase en sol mineur qui arrivait à sa conclusion normale vers l'accord de tonique de cette gamme se détourne brusquement de sa destination prévue et tombe en force sur l'accord de Do portant le chiffrage 7e dominante, sur une longue tenue surmontée d'un point d'orgue. Cette modulation saisissante en Fa se confirme dans la période suivante. La brusquerie de son arrivée surprend... mais intéresse (IX) !

Dans cet esprit de chutes sur des accords inattendus, il me paraît opportun de mettre en évidence l'harmonisation ci-après extraite du Concerto Grosso n° 5 (menuet final). Ici, la mélodie arpégée (X), accord brisé de Ré majeur, voit son harmonisation subitement coupée par l'arrivée de l'accord de Sixte sensible en La majeur. Il y a là une manifestation de sensibilité harmonique qui laisse entrevoir une évolution future que des grands compositeurs du XIXe siècle développèrent (XI).

Donnons, pour conclure, un exemple de thème mélodique au caractère énergique particulièrement bien venu et qui contient en lui son harmonie naturelle. Il s'agit du thème initial de l'avant-dernier mouvement du Concerto Grosso op. 6 n° 6. Ici l'harmonisation et la mélodie font corps à tel point que l'audition ou la lecture de l'ensemble fait éprouver une satisfaction musicale d'ordre exceptionnel; c'est là une impression de vigueur et de santé qui, selon nous, reste l'un des caractères dominants de la langue musicale et particulièrement de l'écriture harmonique appartenant à G. F. Hændel (XII).

Ce court article et ces quelques exemples forment un exposé bien incomplet et un hommage restreint peu en rapport avec l'ampleur du sujet... On voudra bien nous en excuser. Puissent-ils inciter les lecteurs à parcourir attentivement les œuvres innombrables de Hændel et à y découvrir à leur tour de passionnants détails qui, mis ainsi en valeur, contribueront à perpétuer la mémoire du très illustre musicien.

CORRESPONDANCE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plaît, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50.

Etant donné le taux élevé des tarifs postaux, il nous est désormais impossible de répondre à toute lettre à laquelle ne sera pas jointe la somme de Fr. 25.

HÆNDEL ET L'ART VOCAL

par Jean GIRAUDEAU

L'art vocal a toujours été cher au cœur de Hændel. La liste de ses opéras est impressionnante et ses ouvrages religieux font presque toujours appel à la voix humaine.

Une première remarque s'impose au chanteur : même en tenant compte de la hausse régulière et fâcheuse du diapason, la ligne mélodique de Hændel reste toujours parfaitement adaptée aux possibilités de la voix. Certains airs de Rameau, de Lulli, de Bach, de Mozart sont devenus terrifiants pour l'interprète et leur tessiture exige un effort supérieur à la normale. Je pense aux ariettes de Valère et de Damon dans *les Indes Galantes,* au premier aria de ténor dans *la Passion selon saint Jean,* aux airs de Constance dans *l'Enlèvement au Sérail* et de la Reine de la nuit dans *la Flûte enchantée.* Si nous analysons les nombreux compositeurs de cette époque, la même observation s'impose : la voix humaine est maltraitée, et le chanteur de 1959, prévu pour interpréter une cantate du XVIIᵉ ou du XVIIIᵉ siècle, fera bien de consulter attentivement le texte musical avant d'accepter son rôle, car il pourrait aller au devant d'une désagréable surprise.

Il convient de préciser que nous ignorons comment chantaient les interprètes de ce temps. Usaient-ils du falcetto et de la mezza voce ? Nous aurions une explication indiscutable à ce problème délicat, s'il nous était possible d'entendre sur une bande de magnétophone la physionomie exacte d'une représentation donnée devant Louis XIV, Louis XV ou Louis XVI.

Hændel écrit pour la voix : la tessiture de sa phrase musicale reste toujours dans la moyenne et il sait se servir des notes élevées pour produire un effet déterminé et non pour marquer un cheminement musical permanent. Il est l'ancêtre direct de Bellini, de Rossini, de Verdi et de Puccini, car sa prédilection pour le « bel canto » est certaine. Il serait intéressant de pousser à fond l'étude de cette filiation, mais des évidences s'imposent.

L'air de Radamisto « Dieu grand, Dieu bon » est l'ancêtre de toutes les grandes pages de mezzo dramatique depuis la Norma jusqu'à Amnéris. « *Lascia che pianga* » est le type de l'aria de bel canto du *Don Carlos* de Verdi à la *Somnambula* de Bellini, et les vocalises vaillantes de Juda Macchabée constituent la source des stretto périlleuses de Rossini.

Le génie de Hændel lui permet de demeurer classique par la retenue et la pudeur dans l'expression de ses sentiments.

Le Messie débute par une phrase de ténor qui est une des plus majestueuses de toute la musique; elle évoque avec intensité, elle touche profondément et cependant elle reste un modèle de simplicité d'écriture et de tenue vocale. L'étude de Hændel sera toujours une source inépuisable de progrès vocaux; l'élève réalisera la plus haute ambition de l'artiste de pouvoir s'abandonner entièrement à son inspiration personnelle tout en demeurant rigoureusement classique dans l'expression.

Quelqu'un a dit : « Il n'est point de philosophie sans paradoxe ». Si cet aphorisme était justifié on pourrait soutenir que le compositeur de génie n'a pas besoin d'être « interprété » mais simplement servi. C'est un problème capital pour l'artiste. Quand il s'agit d'un compositeur de talent, l'interprète doit intervenir avec sa personnalité et il pourra transformer et transfigurer par son propre talent ce qui serait demeuré terne sans sa participation. Avec le compositeur de génie, l'interprète ne doit apporter que son instrument donné par la nature, son respect et son amour. Un de nos grands maîtres disait : « J'ai terminé mon œuvre. Hélas ! il faut maintenant passer par les interprètes ».

Hændel est un génie aux facettes multiples. C'est le premier grand serviteur de la voix humaine; il en a connu les possibilités raisonnables et il a plié son inspiration à ses règles strictes et humaines. Berlioz, Wagner, Beethoven ne peuvent renier l'influence considérable de Hændel. « Merci, doux crépuscule » de *la Damnation de Faust,* le duo d'amour de Didon et d'Enée dans *les Troyens,* le prélude de *Parsifal,* prennent leur source dans ces phrases majestueuses aux larges harmonies où Hændel nous livre, avec son âme entière, sa foi profonde en Dieu; et le final des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* n'est que l'Alleluia triomphant de son immortel *Messie.*

Si l'on compulse les programmes des œuvres travaillées et chantées dans les concours des conservatoires du monde entier, Hændel arrive largement en tête de tous les Maîtres. Ce plébiscite universel des voix sur le nom de Hændel, c'est la constatation évidente de la reconnaissance que tout ce qui chante porte au grand citoyen saxon, anglais par sa naturalisation, italien par sa sensibilité aiguë, allemand par sa naissance et par sa culture, et tellement français par son goût et par l'harmonie de son phrasé.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mardi et vendredi à 14 h. 15
Mercredi à 14 heures

Mois de Décembre

MARDI 1er :

Chant : La petite Marie (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 2 :

Initiation musicale : La Musique à la Renaissance :
- — la chanson populaire
- — les airs de Cour
- — Claude le Jeune

Chant : Margot, labourez les vignes (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MARDI 8 :

Chant : La petite Marie (suite de l'étude).

MERCREDI 9 :

Initiation musicale : Emission de révision consacrée à la Musique à la Renaissance.

Chant: Margot, labourez les vignes (suite de l'étude).

VENDREDI 11 :

Initiation au solfège (5e émission).

MARDI 15 :

Chant : La petite Marie (fin de l'étude).

MERCREDI 16 :

Initiation musicale : Emission de préparation au jeu musical du 23 décembre : la Musique au Moyen-Age et à la Renaissance.

Chant : Margot, labourez les vignes (étude d'une seconde voix).

MARDI 22 :

Chant : Révision :
- — Nous n'irons plus au bois
- — Noël des bergers
- — La petite Marie

MERCREDI 23 :

Initiation musicale : Jeu portant sur la reconnaissance d'œuvres et d'instruments du Moyen-Age et de la Renaissance.

Chant : Margot labourez les vignes (mise au point à 2 voix).

Révision :
- — L'Amour de moy
- — Nous étions trois bergerettes

MENDELSSOHN ET L'ORGUE

par G. DE LA SALLE
Organiste du Grand Orgue de St-Louis, à Fontainebleau

Quoique moins connues que le reste de son œuvre, les pièces d'orgue de Mendelssohn méritent que l'on s'y arrête quelque peu car elles portent la marque du double intérêt que le grand romantique était l'un des rares à manifester à cette époque : le culte qu'il vouait à Bach, alors encore méconnu; et une attirance certaine pour celui que Liszt nommait « le pape des instruments ».

Dès sa jeunesse, Mendelssohn fut, on le sait, un excellent pianiste formé d'abord par sa mère, puis par Ludwig Berger. De là à aborder l'orgue, il n'y avait qu'un pas que franchit aisément le jeune virtuose. Chaque fois qu'il avait l'occasion de toucher quelque instrument, il en était ravi et se familiarisait peu à peu avec l'orgue. Grand voyageur, il ne manquait pas de rechercher ceux qui pouvaient se trouver sur son passage. C'est ainsi qu'à Weimar, en 1820, invité chez Gœthe, sa lettre du 6 novembre parle déjà des orgues des églises, citant les 44 jeux et les « 32 pieds » de l'un d'eux.

En Suisse, durant l'été 1831, il écrit ainsi à sa famille :

« (Wallenstadt, le 2 septembre) : Je reviens à l'instant de l'église où j'ai passé trois heures à jouer de l'orgue, jusqu'à la nuit presque close. Un homme paralysé (?) faisait marcher les soufflets; à part lui, il n'y avait pas une âme dans l'église. Le seul jeu dont on pût se servir était au manuel : une flûte sourde et très douce; et, au pédalier, une vague soubasse de 16 pieds. J'ai fait avec cela des improvisations tout le temps et, à la fin, je tombai dans une mélodie chorale en *mi* mineur sans pouvoir me rappeler d'où elle sortait. Je ne pouvais pas m'en défaire, jusqu'à ce que, tout à coup, je m'aperçus que c'étaient les Litanies dont le thème me venait à l'esprit parce que j'en avais les paroles dans le cœur; j'eus alors un vaste champ et un sujet inépuisable de fantaisies. Pour finir, la Soubasse vint toute seule avec une rapidité vertigineuse en *Mi* mineur, tout à fait dans le grave; puis la flûte reprit, dans l'aigu, le Choral en *Mi* mineur, et la voix grondante de l'orgue s'éteignit peu à peu. Il me fallut alors cesser, car il faisait noir dans l'église. » ... « Heureusement, il n'est dans ce pays aucune localité, si petite soit-elle, où l'on ne trouve un orgue. Celui d'ici est tout petit, à la vérité, l'octave grave, au clavier manuel et au pédalier, est brisée, faut-il dire : « estropiée » ? Mais enfin, c'est un orgue et cela me suffit. J'ai joué aujourd'hui toute la matinée et j'ai commencé à étudier, car c'est vraiment une honte que je ne puisse pas exécuter les grandes pièces de Sébastien Bach. A Munich, je me propose de m'exercer pendant une heure chaque jour, si possible, attendu qu'ici, au bout de quelques heures, j'ai déjà fait des progrès. Quant au pédalier, Rietz m'avait raconté qu'un jour, Schneider, à Dresde, lui avait joué à l'orgue la Fugue en *Ré* majeur du *Clavecin bien tempéré,* en faisant la basse avec la pédale : cela m'avait paru jusqu'à présent tellement fabuleux que je ne l'avais jamais très bien compris. Ce matin, m'en étant souvenu tandis que j'étais à l'orgue, je me mis sur le champ à essayer et j'ai réussi assez pour me convaincre que ce n'était pas impossible et que je pourrais l'apprendre. Le thème allait déjà assez bien; je me suis aussi exercé sur les passages de la *Fugue* en *Ré* majeur pour orgue, de la *Toccata* en *Fa* majeur et de la *Fugue* en *Sol* mineur que je savais par cœur. Si je trouve à Munich un véritable orgue auquel il ne manque rien, j'étudierai ces morceaux et je me fais une joie d'enfant de les jouer tous l'un après l'autre. La *Toccata* en *Fa* majeur, avec la modulation à la fin, fait un tel vacarme qu'on dirait que l'église va crouler. C'était un terrible maître que ce Bach !... Après dîner, je retournerai m'exercer sur l'orgue et ainsi se passera la journée de pluie de Sargans... »

Au soir : « .... Je viens encore de m'exercer sur l'orgue jusqu'à la nuit tombante; je piétinais avec rage sur le pédalier sans comprendre ce qui n'allait pas, lorsque nous nous aperçûmes tout à coup que l'*Ut* dièze grave bourdonnait très doucement, mais sans discontinuer sur la Soubasse. Nous avions beau pousser, secouer, enfoncer les touches, rien n'y faisait; il fallut nous glisser dans l'orgue autour des gros tuyaux; l'*Ut* dièze continuait toujours à faire entendre un léger murmure; le défaut se trouvait dans le sommier, ce qui mettait l'organiste dans un grand embarras, car c'est demain jour de fête. A la fin, je me décidai à mettre mon mouchoir de poche dans le tuyau, de sorte qu'il n'y eut plus de fuite de son, mais aussi, plus d'*Ut* dièze ! Malgré cela, je continuai de jouer; et cela va déjà passablement. »

Quelques jours après, ayant, au terme de son voyage, repassé la frontière, il écrit de Lindau : « ... Hier, je me faisais conduire ici en voiture et le soir, je trouvai un orgue admirable sur lequel je pus jouer à cœur joie le choral « *Pare-toi, ô chère âme* ». — Puis, de Munich : « ... Je joue aussi de l'orgue pendant une heure chaque jour (1), mais je ne puis malheureusement pas m'exercer comme je voudrais parce qu'il manque à la pédale cinq notes en haut, de sorte que je ne puis jouer sur cet orgue aucune des grandes œuvres de Sébastien Bach. Il a cependant des jeux admirables avec lesquels on peut exécuter des chorals. Aussi, me délecté-je à ces torrents de divine harmonie. Je te dirai notamment, Fanny, que j'ai trouvé ici les timbres avec lesquels doit se jouer « *Pare-toi, chère âme* » de Sébastien Bach. Ils semblent faits tout exprès, et cela sonne d'une manière si émouvante qu'il me prend un frisson chaque fois que je commence ce morceau. Je mets une flûte de 8 pieds et une de 4 très douce qui plane sans cesse au-dessus du choral. Tu as déjà entendu cela à Berlin. Mais il y a ici, pour le Choral, un clavier qui n'a que des jeux d'anches. Je prends alors un Hautbois très doux, un Clairon de 4 pieds, très *piano,* et une Viole. Cela fait un choral si doux et en même temps si pénétrant qu'on croirait entendre dans le lointain des voix humaines qui le chantent à gorge déployée. »

En 1832, venu à Paris (qu'il n'aimait pas, on le sait), il juge ainsi, dans une lettre adressée à sa sœur, l'orgue de Saint-Sulpice : « J'arrive à l'instant de Saint-Sulpice où l'organiste m'a fait entendre son orgue. On dirait un chœur de vieilles femmes et cependant l'on prétend ici que ce serait le meilleur d'Europe si on le réparait, ce qui coûterait 30.000 francs (2). Non, celui qui n'a pas entendu le *canto firmo* avec accompagnement de serpent et des grosses cloches de l'église, ne peut se faire une idée de ce que cela produit ! »

(Nous en conviendrons volontiers...)

A Londres, en 1833, il essaye l'orgue de Saint-Paul... En 1842, il est reçu à Buckingham Palace où le Prince Albert l'a invité à venir voir son orgue. Le Prince lui joue aussi

---

(1) Comme il en avait fait le projet.

(2) C'était, il va sans dire, bien avant le passage de Cavaillé-Coll...

un choral (?) « avec pédale », « par cœur et fort bien, ma foi, un organiste de profession n'aurait pas fait mieux ». (? Tant pis, peut-être, pour les organistes de cette époque ?)

Peu de temps avant sa mort (qui survint, comme l'on sait, le 4 novembre 1847), le 31 août de cette même année il avait découvert, dans le village de Ringenberg, près de Brienz, un petit orgue dont l'accès facile l'enchanta. Il y revint avec des amis et improvisa pour eux longuement. Mais, encore sous le coup du chagrin que lui avait causé la perte de sa sœur Fanny, et saisi peut-être d'un pressentiment funèbre, il fit sur ses auditeurs une impression si profonde que l'un d'eux qualifia plus tard de « chant du cygne » l'émouvante improvisation à laquelle il se livra alors. C'était sans doute la dernière fois de sa vie qu'il touchait un orgue...

LES PRELUDES ET FUGUES

L'on sait que l'un des plus beaux titres de gloire de Mendelssohn fut de ranimer le culte de J.-S. Bach ; considéré tout juste comme une vieille perruque par les générations suivantes, et que c'est à lui que l'on doit, en mars 1829, la première exécution de *la Passion selon Saint Matthieu* (3).

Tout jeune, il avait été attiré par le contrepoint et, à 11 ans, il écrivit une fugue qu'il envoya à son père en voyage à Paris. Ce fut d'ailleurs cet exploit qui encouragea ce dernier à favoriser le développement du don musical chez son fils. Félix, en effet, ne manifestait aucun goût pour les mathématiques, peu pour le latin, pas du tout pour le grec. Mais, tout en lui faisant continuer ses « humanités », son père le lança résolument dans la voie où il devait désormais progresser avec une rapidité déconcertante. C'est bien un enfant prodige en effet, qui séduisit Gœthe par son précoce génie. Le vieux lion l'avait pris en amitié et l'ayant invité en 1820 chez lui, se faisait tout le jour enchanter de ses prouesses musicales. C'est ainsi qu'un soir où il avait demandé à Félix de lui jouer telle fugue du *Clavecin bien tempéré*, l'enfant, n'en connaissant que le thème, improvisa sur le champ et imperturbablement la fugue entière. Il avait, à l'époque, 11 ans et demi.

A son premier voyage à Paris (1825, il avait 16 ans), il révéla à quelques musiciens les *Préludes* pour orgue de J.-S. Bach et l'un d'eux trouvant au début du Prélude en *La* mineur une ressemblance avec... le *duetto* favori d'un opéra de Monsigny, le jeune homme, avec indignation, dans une lettre à sa sœur Fanny : « J'ai failli en avoir une attaque ! » Il est vrai que son culte pour Bach avait reçu là un rude coup !

Cette admiration lui fit cultiver avec prédilection ce genre de forme sévère qu'est la fugue. Et, toujours par fidélité à la tradition du Cantor, il la fit en général précéder d'un prélude.

Il écrivit d'abord un prélude et fugue en Mi mineur pour le piano, puis 6 préludes et fugues qui portent le numéro d'op. 35, « fleurs poussées dans le champ où Bach a planté de si gigantesques chênes », note Schumann, tout en reconnaissant qu'elles ne sont pas sans mérite ni charme.

En 1837, paraît de Mendelssohn la première œuvre pour orgue qui porte le n° d'op. 37 : 3 PRELUDES ET FUGUES dédiés à l'organiste londonien, Thomas Atwood.

LE PREMIER GROUPE EST EN UT MINEUR. — Le Prélude (1), un *Vivace* monothématique à 4 temps, démarre d'emblée avec une belle franchise de rythme et une réelle richesse mélodique. Conformément à la tradition des préludes de Bach, les voix entrent déjà en style fugué, avec même, au début, ébauche de contre-sujet et le plan tonal se déroule au relatif majeur (mi bémol), puis à la sous-dominante (fa mineur) avec son relatif majeur, utilisant la plupart du temps la « tête » du sujet et le dessin de croches, le tout (avec quelques « creux » rythmiques et harmoniques...) revenant à une réexposition brillante du thème qui conclut par quelques accords d'une cadence très classique.

La Fugue (2) à 4 voix est un 12/8 très carré de rythme et dont le thème, énergique et assez long, affecte une allure disloquée. L'écriture en est touffue, très mouvementée. Le contre-sujet est limité à la première exposition. Après cette dernière, suivie presqu'immédiatement par celle au relatif majeur, mi bémol, l'épisode qui mène à Fa mineur est uniquement basé sur la tête du sujet, alors que celui qui ramène la réexposition est entièrement libre, ne s'inspirant que du rythme général. Le thème revient ensuite par la Pédale, accompagné d'une ébauche du c.-s. au soprano, et sans autre intervention thématique des autres voix qui se bornent à quelques rythmes syncopés. La pédale de dominante arrive d'ailleurs aussitôt pendant deux mesures, après lesquelles le thème est redit par la voix supérieure, ponctuée d'accords à contretemps. Après une dernière mêlée contrapunctique où la pédale joue son rôle toujours assez agité, l'œuvre se clôt par une cadence assez brusque.

Les PRELUDES ET FUGUE N° 2 sont en Sol majeur. — Le Prélude (3) est un *Andante con moto* à 6/8 de forme *lied*. Le thème A est aimable et de caractère légèrement pastoral. Son déroulement amène, sur l'arrivée à la dominante, une sorte de second thème dont les avatars modulants ramènent à l'exposition du thème initial. La seconde idée refait une courte apparition à la tonique et le tout conclut sur le retour de A.

La Fugue est bâtie sur un thème assez austère, mais d'un plan très peu scolastique. Après l'exposition, un conduit très court amène presque immédiatement l'exposition insolite à la dominante, c'est-à-dire en Ré majeur, présentée par le ténor, puis par la basse, que suit aussitôt une entrée de thème en Mi mineur (relatif), puis une réponse en Si mineur... Divers épisodes modulants amènent enfin une longue pédale de dominante sur laquelle se greffent des strettes assez fantaisistes et qui aboutit au retour du thème à la basse. Enfin, sur une pédale de tonique, nous trouvons le thème redit par le soprano auquel répond (irrégulièrement) le ténor.

LE PRELUDE DU 3ᵉ GROUPE, un *Allegro* à C barré, en Ré mineur, commence par une sorte de Choral dont les incises (très courtes puisqu'elles sont formées seulement de trois accords), seraient coupées d'arabesques tracées librement par une voix seule. Après cette introduction formée de quatre interventions de ce genre, commence le Prélude proprement dit. Le thème, énoncé en entrées successives de « sujet » et de « réponse », mène à une cadence à la dominante qui voit s'établir un courant de triolets formant une sorte de *perpetuum mobile* sur lequel revient se greffer le premier thème. Après un retour du premier thème en valeurs binaires, les triolets reparaissent pour aussitôt laisser la place à des doubles croches. Le mouvement s'accélère pour aboutir enfin au thème lui-même, réexposé non sans redites et longueurs.

De même et plus encore que dans la deuxième fugue, le thème de la troisième, en Ré mineur, oppose le classicisme de son allure au manque de rigueur du plan d'ensemble. Des sujets et réponses plus ou moins déformées en Ut, en la mineur, des épisodes capricieux donnent à la pièce entière une apparence plus qu'une réalité de « fugue ».

---

(3) Ce fut la raison pour laquelle sa statue fut épargnée par les nazis.

SONATES

Les Sonates sont plus tardives.

Le 25 mars 1845 (c'était à la fin de son séjour à Berlin où il connut si peu de satisfactions), Mendelssohn écrit à ses sœurs alors à Rome : « J'ai terminé depuis peu les 6 Sonates pour orgue (op. 65). Voulez-vous que je vous les fasse entendre sur l'orgue de Ober-Liedenbach ? Le maître d'école (4) est un homme aimable qui le permettra volontiers. »

Qu'étaient ces 6 Sonates ?

Dédiées à un ami de Francfort, le Dkr F. Schlemmer, elles lui avaient été commandées par MM. Coventry et Hollier, éditeurs de musique alors établis 71 Dean Street, Soho - London. Ceux-ci agissaient à l'instigation de quelques organistes anglais, habitués aux magistrales exécutions du grand musicien sur les orgues de Londres et de Birmingham. Dans une lettre écrite à ses éditeurs de Londres et datée de Francfort, 17 décembre 1844, Mendelssohn écrivait (en anglais) : « J'espère vous faire parvenir bientôt les pièces d'orgues promises. Neuf sont prêtes, mais je veux en avoir une douzaine avant de vous en faire l'envoi. »

Elles sont de composition et de facture diverses. Certains mouvements peuvent passer comme le type même du style mendelssohnien. D'autres sont moins heureusement conçus, portant avec excès la marque des formules du temps dont certaines ont trop vieilli pour continuer à jouir de la faveur des mélomanes.

Quant à leur écriture proprement organistique, elle est évidemment fortement influencée par la technique de piano que pratiquait seule leur auteur. Mais, telle quelle, elle constitue une transition entre le contrepoint strict de Bach et l'écriture harmonique de l'époque dite « symphonique » qui allait triompher bientôt dans la littérature d'orgue.

LA 1re SONATE débute par un *Allegro moderato e serioso* (4) dont le thème initial, en Fa mineur, sert d'introduction, puis de support au choral « *Was mein Gott will, das g'schah'allezeit* », très librement traité. — Le thème de l'*Adagio* (5) qui suit est le modèle parfait de la phrase « carrée » chère à Mendelssohn. C'est un 3/8 en la bémol. — Le « récit » de l'*Andante* suivant, avec ses incises allusives à la forme choral, sert de prélude au Final, un *Allegro assai vivace* à C barré, qui semble lui-même traité en grand portique (mais en portique agité !) ouvrant sur une seule phrase calme. Celle-ci, à peine énoncée, fait place à de nouvelles rafales d'arpèges se terminant en un brusque et formidable coup de vent final, qu'achève une simple cadence dominante-tonique.

LA SONATE n° 2 se signale surtout par son *Adagio* (7) expressif en Ut mineur, qu'annonce un très calme *Grave* (6). — La *Fugue* qui constitue le Final n'est pas plus classique — sauf son exposition — que celles étudiées plus haut et son thème, très plat, n'a rien qui accroche l'intérêt.

C'est un vaste commentaire du Choral « *Aus tiefer Noth* » (*De Profundis*) que l'important premier mouvement de la 3e SONATE. Après un Prélude majestueux en La majeur (8), un thème fugué énergique en La mineur (9) sert à introduire le thème du choral à la pédale (10). La seconde phrase de ce dernier accompagne ensuite une partie manuelle « *poco a poco animato e più forte* » qui traite, entre autres, l'idée fuguée selon un rythme de plus en plus haletant. Le tout se calme, après un long trait de pédale solo, pour aboutir à la réexposition du grand thème initial en La majeur qui, ayant servi d'exorde, sert également de péroraison à cet éloquent discours.

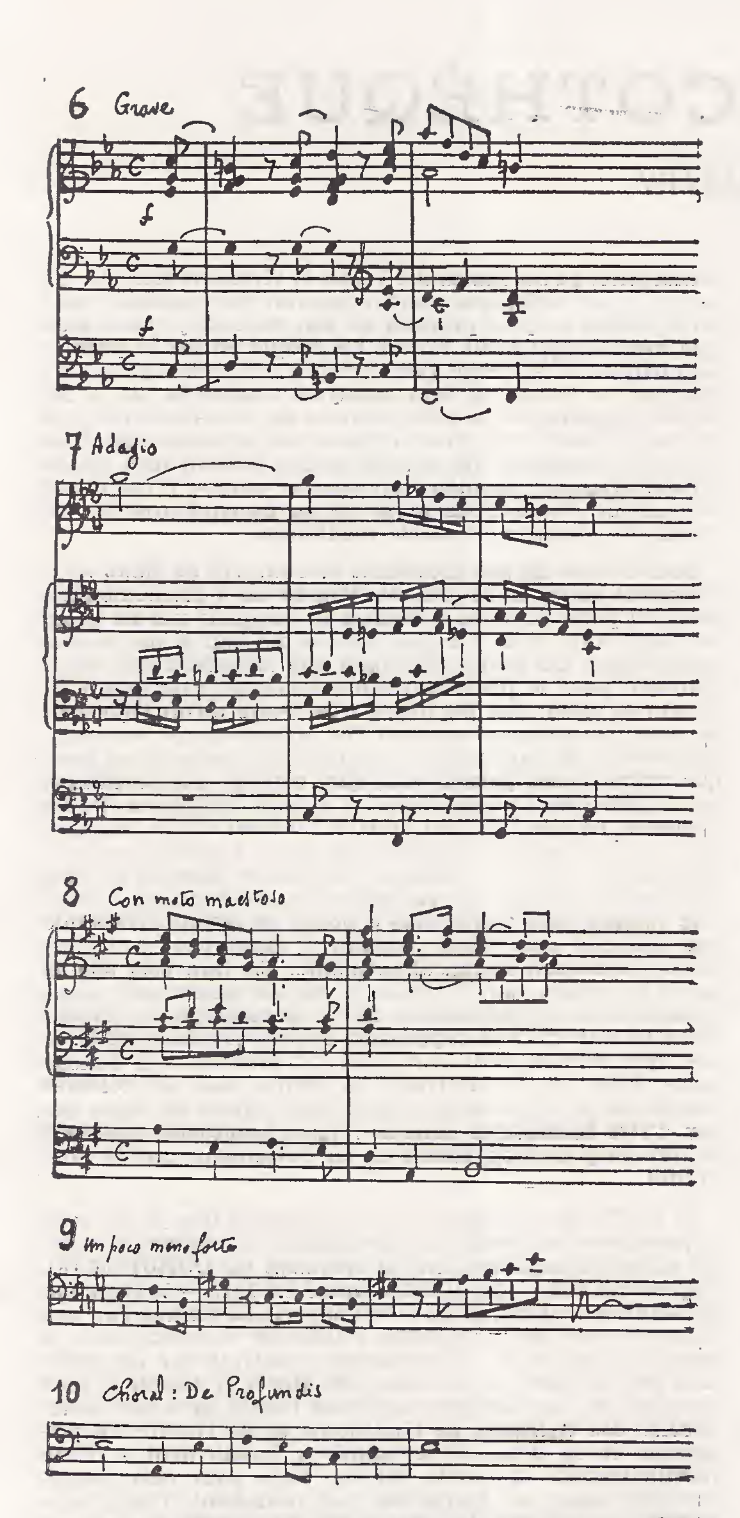


La 3e Sonate se clôt par un *Andante tranquillo* assez fade et douceâtre.

Dans la 4e SONATE, c'est le troisième mouvement (11), *Allegretto*, qui est à retenir, un gracieux 6/8 en Fa majeur dont la phrase prend la forme d'un dialogue, tantôt au soprano, tantôt au ténor, accompagnée d'un harmonieux dessin de doubles croches. La réexposition juxtapose les deux voix et se termine sur une longue tenue de tonique à la pédale, cependant que le contrepoint se perd en dernières volutes, du grave à l'aigu.

---

(4) En Allemagne, la coutume veut que l'instituteur ajoute à ses fonctions celles d'organiste.



La 5ᵉ SONATE, assez composite (un *Choral*, un *Andante* en Si mineur, un *Final* sans grand intérêt) n'offre pas matière à une étude spéciale, l'inspiration en étant faible, douteux le goût, et vague l'architecture...

Par contre, la plus intéressante de l'ensemble est sans doute la 6ᵉ SONATE. — Bâti sur le thème du choral luthérien bien connu « *Vater unser* » (*Notre Père*) (12), en Ré mineur, le premier mouvement, après avoir simplement exposé celui-ci, en offre 4 variations :

La 1ʳᵉ énonce le thème au soprano, sur un contrepoint de doubles croches et une légère basse.

La 2ᵉ reproduit au manuel le Choral, complété par une basse en triolets *pizzicati* à la pédale.

C'est au ténor que la mélodie du Choral passe à la 3ᵉ variation, tandis que la main droite esquisse des incises en tierces et en sixtes, la pédale se contentant d'une basse discrète.

La 4ᵉ variation, très animée (*Allegro molto*), reproduit assez bien (*mutatis mutandis*) le plan d'une improvisation (très « construite ») sur le *Credo* à laquelle, un jour, se livra Mendelssohn pour les moines d'un couvent d'Engelberg (Suisse) et qu'il décrivit ainsi dans une lettre à sa sœur Fanny, datée du 24 août 1831 : « C'étaient... enfin de rapides doubles croches sur lesquelles devait toujours ressortir le thème; mais, tout à la fin, les doubles croches firent rage; ensuite vinrent des arpèges en Sol mineur sur l'orgue tout entier; puis je pris le thème à la pédale en notes allongées (les arpèges continuant toujours), de sorte qu'il se termine en La; je fis sur ce la un point d'orgue en arpèges — et tout à coup, il me passa par la tête de faire des arpèges avec la main gauche seule, de sorte que la droite, tout en haut, jouait le *Credo* en la. Il y eut alors un temps d'arrêt et une pause sur la dernière note et ce fut fini. Je voudrais que tu eusses entendu cela, je suis sûr que tu en aurais été contente. »

Dans la Sonate, la pièce s'achève sur le rappel du Choral, aussi simplement énoncé qu'au début.

Une courte Fugue (13), très calme, toujours sur le même thème, et un *Andante* final en Ré majeur (14) très... « mendelssohnien » complètent cette Sonate, l'intérêt restant cependant centré sur le premier mouvement.

Cet opus 65 fut sa dernière œuvre avant le célèbre oratorio d'*Elie* qu'il écrivit à Leipzig.



NOTRE DISCOTHÈQUE

par J. CHAILLEY

Disons-le sans ambages : les catalogues de « nouveautés » sont, de mois en mois, chaque fois plus décevants et moins « nouveaux ». Nombre des disques prétendus tels sont en réalité des simples rappels, camouflant les carences, et les disques réellement récents se raccrochent de manière désespérante aux titres les plus rebâchés : Paul dirige l'œuvre enregistrée le mois dernier par Pierre et vice-versa. On croirait, ma parole, assister au ballet des voitures en zone bleue aux heures du changement de disque — sans mauvais jeu de mots, croyez-le, car cela ne prête guère à rire, mais à s'attrister. Crise, dira-t-on. Sans doute, et elle est réelle. Mais justement : croira-t-on en sortir en laissant tarir les éléments de curiosité, qu'il faudrait au contraire secouer par tous les moyens ?

Si les titres nouveaux se raréfient d'inquiétante façon, voit-on au moins surgir des interprétations d'une qualité tellement exceptionnelle qu'elles fassent oublier les anciens enregistrements ? Dans l'ensemble, ce n'est pas certain, et l'on peut compter sur les doigts d'une main ceux qui répondent à cette justification. J'en note au moins deux : les *Etudes de Chopin* par Ruth SLENCZENSKA (1) et le *Chopin-Liszt* (incluant la sonate dite « funèbre ») de V. HOROWITZ (2). Le second est naturellement un repiquage, mais d'une qualité remarquable. Quant au premier, il est véritablement éblouissant : on se souvient de cette petite pianiste de 4 ans que Cortot présenta jadis à la salle Pleyel : on la salua alors comme un génie en puissance, et on s'inquiéta en songeant à ce qu'elle deviendrait si ses parents l'exploitaient comme un singe savant. Il n'en fut rien : elle eut la sagesse de quitter la vie publique et de travailler en silence, pour ne réapparaître, aux Etats-Unis, qu'en 1957. Belle leçon pour beaucoup, car elle est sans conteste aujourd'hui l'une des plus grandes pianistes que l'on puisse entendre. Retenez son nom — et écoutez ce disque (2).

Les « révélations » de musique ancienne, qui si longtemps ont fait notre joie sur les catalogues, se font maintenant rares. Est-ce à dire que la matière s'épuise ? Que non, certes. ERATO nous le démontre, avec des *Motets* de Jean-Christophe BACH, SCHEIDT, SCHUTZ et PRÆTORIUS, admirablement mis en valeur par la chorale Philippe Gaillard (3) et aussi la très belle collection de *musique ancienne italienne* éditée par HARMONIA MUNDI (4). En peu de temps, cette nouvelle firme est parvenue à dresser un florilège d'une telle richesse que c'est une véritable histoire de la musique de ce pays qui se trouve réunie (Jean Chrétien, le « Bach de Milan », y figure à bon droit). De même PACIFIC nous familiarise, grâce au prestigieux *Quintette à vent français,* avec l'ECOLE DE MANNHEIM (5). Hélas ! quand donc verrons-nous, en France, un tel effort pour la musique française ?

Il faudrait pouvoir étudier longuement, et en détail, un disque aussi exceptionnel que celui consacré à *Trouvères, troubadours et grégorien,* par Chanterelle LANZA del VASTO et Yves TESSIER (6). Archéologues et « spécialistes » pourront ergoter sur tels points de détail : cela n'a aucune importance. L'essentiel est de « sentir » cette musique, et elle est vivante ici, dans sa vibrante nudité, comme elle ne l'est nulle part ailleurs. Les leit-motiv habituels, rythme moral ou solesmien, ictus ou arsis, disparaissent dans l'arsenal des pédants lorsque ces mélodies s'animent comme ici — et Dieu sait si cela est rare — dans la liberté d'une quasi improvisation prise « de l'intérieur ». J'ai jadis longuement parlé de ces questions avec l'être d'exception qu'est Lanza del Vasto. Il vivait en communion avec cet art mélodique dont il ignorait l'archéologie, mais qu'il sentait au plus profond de son être. Et je crois bien que c'est lui qui avait raison. Ce disque en est la preuve. La chanson à la Vierge, par exemple, *Ma vielle* (qui est de Gautier de Coinci, et non anonyme comme le dit la pochette), chantée de la sorte, devient un chef-d'œuvre, et le grégorien, dans cette interprétation inhabituelle, prend un essor certainement très proche de son dessein réel, tandis qu'une chanson populaire charolaise comme *C'est là-bas par dessus l'olive,* nous ravit par sa parenté avec les refrains des rondets de carole médiévaux.

Sous le titre un peu provocant de *Concerto de piano n° 6*, HARMONIA MUNDI nous présente l'un de ces « phénomènes » dont on parle sans les connaître et auxquels nul ne prête attention tant que la réalité sonore ne leur a pas donné consistance. On savait fort bien que BEETHOVEN avait transcrit pour le piano son fameux concerto de violon en ré. On le savait par les livres, c'est-à-dire qu'on l'ignorait. Le voici, ce concerto transcrit (7). Mais plus que transcrit, transformé, et par l'auteur encore (Seigneur Dieu, si quelque autre s'était permis cela, quel concert d'imprécations de la part des Chevaliers de la Pureté Originelle !). La pochette, rédigée par Carl de Nys, nous en conte l'histoire avec un humour convaincant, et relate l'opinion caractéristique du premier violon de l'orchestre, d'abord horrifié à la pensée qu'on allait enregistrer « son concerto » dans une version pour piano, puis « obligé de reconnaître » que par endroits cela sonne mieux : « Beethoven était pianiste » conclut-il mélancoliquement... En fait, cela sonne, selon les goûts, tantôt mieux et tantôt moins bien. Mais jamais ce n'est indifférent. Et je partagerais volontiers l'avis de Carl de Nys supposant, d'après l'histoire de l'œuvre, que celle-ci avait fort bien pu être d'abord conçue pour piano. On en trouverait la preuve dans les célèbres quatre coups de timbale initiaux qui, dénués de toute raison d'être thématique dans la version habituelle, motivent ici un long développement et en deviennent partie intégrante.

Je rougis de confusion en m'apercevant que je ne vous ai pas encore entretenu de l'événement si longtemps attendu qu'est l'enregistrement du *Requiem* de DURUFLE (8). Depuis dix ans — car il fut terminé en 1947 — le *Requiem* de Maurice Duruflé, salué à son apparition comme l'un des chefs-d'œuvre de la musique religieuse contemporaine, a conquis la célébrité. Entièrement construit sur les mélodies grégoriennes de la Messe des Morts, il réussit le tour de force de les conserver dans leur pureté sans rien abandonner des richesses de l'harmonie et de l'orchestre modernes, et de dépasser le simple « habillement » d'une harmonisation, si habile fût-elle, sans pour cela jamais l'étouffer sous les guirlandes qui l'enrobent. Cette belle œuvre, maintenant classique, a été enregistrée avec grand soin sous la direction de l'auteur.

Et puisque ceci nous met sur le chemin de la musique d'église, il nous faut aussi remercier ODÉON d'avoir réédité en 33 tours l'inestimable document qu'est l'enregistrement direct de deux improvisations de *Louis Vierne aux grandes orgues de Notre-Dame* (9). Alors que tant de disques inutiles « sortent » aux catalogues, il est inconcevable que le disque ait si parcimonieusement rempli la plus précieuse et la plus irremplaçable de ses missions, qui est de fixer les improvisations des maîtres du genre. Deux 25 cm 78 tours de Louis VIERNE et quelques versets aux Inva-

lides d'un DUPRE qui, avouons-le, n'était pas dans ses grands jours (10) : voilà à peu près tout ce qu'en 25 ans les éditeurs ont trouvé à réaliser en ce domaine, quand un Marcel Dupré, un Litaize, un Cochereau, un Messiæn, pour ne pas parler de ceux pour qui il est irrémédiablement trop tard, ont bâti une partie de leur gloire et affirmé la suprématie de l'improvisation française moderne sur cet art fugitif, dont seul le disque eût pu porter un permanent témoignage. De grâce, messieurs, hâtez-vous. Que ne donnerions-nous aujourd'hui pour posséder une trace des improvisations de Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Franck, qui tous furent célèbres en cet art...

Une autre requête aux éditeurs : de grâce aussi, messieurs, faites rédiger avec soin, et sans oublier les corrections d'épreuves par des gens qualfiés, vos étiquettes et vos pochettes. Celle du disque de Vierne ci-dessus suffirait à dégoûter tout candidat acheteur : les « mastics » y sont d'une telle pâte que l'on ne sait même plus de quoi il s'agit. Après un choral « Christis dans les liens de la mort » (sic), on y apprend que les improvisations en question sont... de J.-S. Bach ! ! ! Croyez-moi, cela a aussi son importance.

1. **CHOPIN : Etudes par Ruth Slenczencka** — DEUSCHE GRAM. 17 162

2. **CHOPIN-LISZT** par **V. Horowitz** — R.C.A. 630.461

3. **J.-C. BACH, SCHEIDT, SCHUTZ, PRÆTORIUS : Motets** — ERATO LDE 3089

4. **Mille ans de chants sacrés** — HARMONIA MUNDI HMC 25 103
   Madrigaux et chansons de la Renaissance — HARMONIA MUNDI HMC 25 107
   FRESCOBALDI, MONTEVERDI, CORELLI — HARMONIA MUNDI HMC 25 109 à 111
   TORELLI-VIVALDI — HARMONIA MUNDI HMC 25 119 et 120
   J.-C. BACH : Concerto pour clavecin — HARMONIA MUNDI HMAC 30 133

5. **ECOLE DE MANNHEIM : Quintette à vent français** — PACIFIC LDP-230

6. **TROUBADOURS ET GREGORIEN** - Chanterelle Lanza del Vasto et Yves Tessier — STUDIO SM 33-48

7. **BEETHOVEN : Concerto pour violon** transcrit pour piano — HARMONIA MUNDI HMS 30 103

8. **DURUFLE : Requiem** — ERATO LDE 3098

8. **L. VIERNE AUX GRANDES ORGUES DE N.-D.** — ODEON ODX 171

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS MOYEN

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education musicale à la Ville de Paris
Responsable à la musique à l'U.F.O.L.E.A.

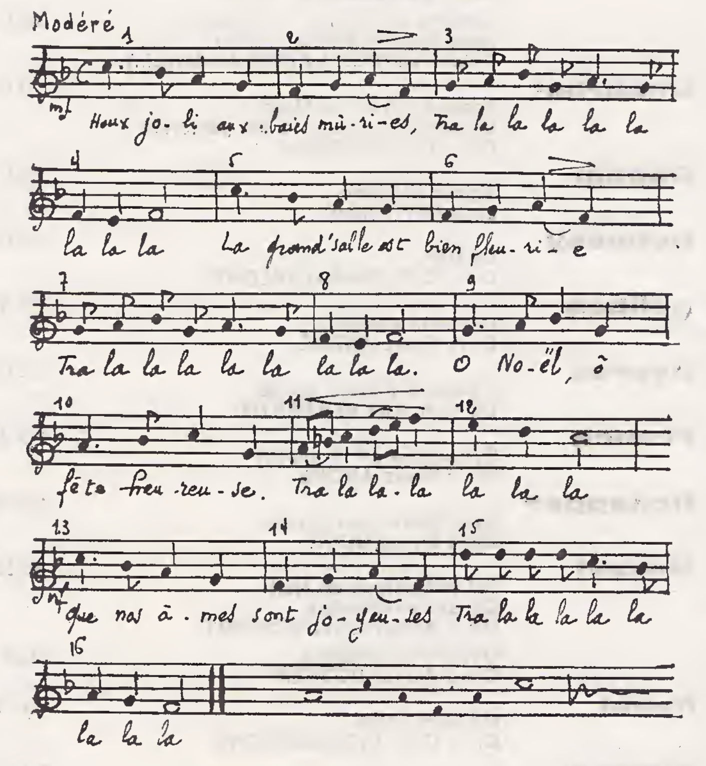
Les fêtes de Noël étant très nombreuses en décembre, nous croyons utile de présenter deux chants convenant à ces manifestations traditionnelles.

Le premier, originaire du Pays de Galles, convient particulièrement aux fillettes, tandis que le second n'est nullement déplacé dans une école de garçons.

1. ORNEZ LE HALL (Pays de Galles)

(Mouvement : noire = 100)

(extrait de l'*Anthologie du chant scolaire*, 2e série, 5e fascicule - Heugel, éditeur)



2

Ranimons la bûche ardente
Tra la la la la la la la
Harpe et chœur unis, qu'on chante !
Tra la la ...
Et que notre chant s'élève,
Tra la la ...
Comme la fumée du rêve.
Tra la la ...

3

Mais déjà le vieil an passe,
Tra la la ...
C'est Janvier qui le remplace.
Tra la la ...
Tous chantons gaîment ensemble,
Tra la la ...
En quittant le vieux Décembre.
Tra la la ...

Le « Christmas » anglais est une fête très traditionnelle. Le houx apporte sa note décorative dans toutes les demeures, on se réunit autour de l'âtre et toute l'assemblée familiale chante en cette heureuse journée qui cependant ne manque pas d'intimité.

I. Généralités.

Le mouvement de ce charmant Noël sera calme, sans lenteur comme sans hâte; le chant bien lié, sauf sur les onomatopées, sera doucement expressif sans mièvrerie, sans lourdeur non plus.

Afin d'obtenir rapidement la qualité vocale requise nous conseillons de faire faire quelques exercices de pose de voix et d'étendue avant d'aborder l'étude de cette mélodie (voir n° 55, février 1959, page 19/119) « sont tenus » et tableau terminal.

II. Présentation.

L'institutrice chante la mélodie, puis, ne manque pas de situer sur une carte murale l'Angleterre et en particulier le Pays de Galles.

En cette région de brouillards où les hivers sont très gris et monotones, comme il fait bon dans la tiédeur d'une grande salle, d'un « hall » (pour employer l'expression consacrée), gaîment décoré de houx. Assis autour de l'âtre qui pétille, joyeusement on devise, la gaîté emplit les cœurs, aussi ranimons cette flamme qui ajoute à la joie générale; chantons tous accompagnés de la vieille harpe celtique. Tandis que l'on célèbre Noël, fêtons l'avènement de l'an nouveau si proche maintenant.

III. Division et travail par phrase.

Afin d'éviter toute hésitation et perte de temps, le texte des paroles aura été polycopié et distribué aux élèves.

D'autre part, la portée figurera au tableau, permettant ainsi la lecture des notes du chant (I du tableau terminal).

a) « *Houx joli aux baies mûries* »

1) Lecture des notes sur portée (le si bémol a été indiqué sommairement sur le graphique afin de ne pas embrouiller les enfants).

Sans mesure. Les élèves sont guidés à la baguette.

2) Chant de la phrase par l'institutrice (avec les paroles).

3) Les élèves répètent pendant que l'institutrice montre les notes au tableau.

4) Les élèves répètent seules.

Faire reprendre sur « u » « ou » « o » pour obtenir une belle émission.

Veiller à l'exacte valeur du groupe : noire-pointée croche (mesure 10). Les fillettes ne connaissant pas encore la noire pointée, il est impossible d'envisager l'étude solfégique. C'est donc à son oreille et à la précision de ses gestes que l'institutrice se fiera pour obtenir un rythme exact.

Enfin, dès le début de l'étude, demander le « *es* » de mûries PP.

5) Reprise par les fillettes avec le « diminuendo » à la fin de la 2e mesure.

b) « *Tra la la la la la la la* » (mesures 3 et 4).

1) Lecture sur portée.

2) Exécution par l'institutrice (avec une certaine légèreté).

3) Les élèves répètent, étant guidées au tableau.

4) Les élèves répètent seules. La facilité de la mélodie permet d'exiger l'exacte observance du caractère (voir b 2 - noires non liées mais sans sécheresse à la 4e mesure).

c) Enchaînement « a » et « b ».

Pas de difficulté. Mettre en valeur la différence de caractère des deux membres de phrase.

d) *La grand' salle est bien fleurie,*

Tra la la la la la la la »

Identique à « a » et « b ». Aucune difficulté quant aux paroles.

e) Enchaînement « a » « b » « d ».

L'attaque du « do », mesure 5, ne sera jamais brutale mais au contraire souple et doucement expressive.

f) « *O Noël, ô fête heureuse* »

1 - 2 - 3 : voir a 1 a 2 a 3.

On risque de constater une hésitation sur le dernier sol (mesure 10) qui sera peut-être trop haut. Il faudra alors reprendre cette seule mesure avec les notes — puis en la vocalisant — enfin avec les paroles.

Pour terminer on enchaînera les mesures 9 et 10.

4) Les élèves répètent seules, dirigées par l'institutrice qui surveille l'exactitude du rythme.

g) Enchaînement « d » et « e ».

Enchaînement « a » « b » « d » « e ».

h) *Tra la la la la la la* (mesures 11 et 12).

1) La difficulté apparaitra certainement au si bécarre qui sera trop bas.

Le professeur devra donc s'attarder à la lecture sur portée à l'aide du dessin n° 2 où le si est rapproché à l'extrême du do.

2) Chant par l'institutrice avec « crescendo » et « diminuendo » indiqués.

3) Voir a 3.

4) Les fillettes répètent seules et avec les nuances.

i) Enchaînement « f » et « h ».

La première note de la mesure 11 sera peut-être hésitante.

1) Revoir sur portée mesure 10 et première note mesure 11.

2) Reprendre séparément avec les paroles mesures 9 et 10 et première syllabe mesure 11.

3) Enchaînement normal.

j) « *Que nos âmes sont heureuses* »

Analogue à « a » et au début de « d ».

Aucune difficulté quant aux paroles.

k) Enchaînement « h » et « j ». Sans difficulté.

l) « *Tra la la la la la la la la* » (mesures 15 et 16).

Progression habituelle.

Pas de difficulté.

Seul l'enchaînement avec les mesures 13 et 14 gênera les fillettes habituées à l'enchaînement à la seconde (mes. 2 - 3/6-7).

m) Enchaînement « j » et « l ».

1) Faire travailler sur portée mesure 14 et trois premiers temps mesure 15.

2) Même travail sur « o ».

3) Même travail avec les paroles.

4) Enchaînement avec les paroles des mesures 13-14-15-16.

n) Enchaînement h-j-l.

Enchaînement f-h-j-l.

Enchaînement de la mélodie entière.

o) Mise en place des nuances.

Mesures 1 et 2, 5 et 6 MF. lié.

Mesures 3 et 4, 7 et 8 moins fort, sans lourdeur, pas très lié.

Mesures 9 et 10 mezzo forte, gaîment.

Mesures 11 et 12 crescendo et diminuendo.

Mesures 13 et 14 forte et lié.

Mesures 15 et 16 sans lourdeur, très gai.

IV. Couplets.

Couplet 2 : Plus en dehors et plus extériorisé que le premier.

Mesure 3 : Mesures 1 à 8 piano, un peu mélancolique (sans ralentir).

Mesures 9 à 16, mezzo forte, crescendo, forte, avec entrain.

V. Exécution.

Se référer aux indications ci-dessus concernant les nuances. De plus la direction sera souple, sans emphase, conduite avec des gestes assez amples non dépourvus de précision cependant.

VI. Place dans une fête.

Fête de Noël. Convient à un groupe pas très important de fillettes : 30 à 40 au maximum suffit largement.

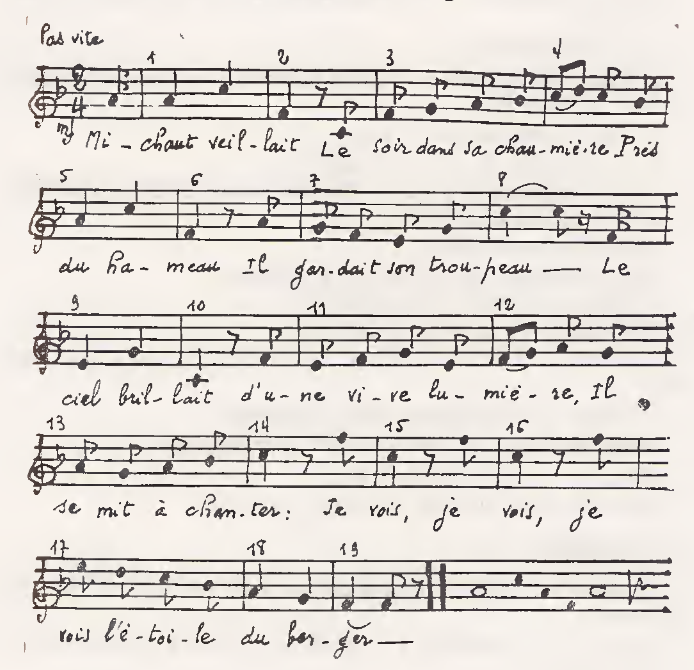
Salle d'une bonne acoustique indispensable.

(*suite page* 20/76)

2. MICHAUT VEILLAIT (Provinces du Sud)

(Mouvement : noire = 108)

(extrait de l'*Anthologie du chant scolaire,* 1re série 9e fascicule. Ed. Heugel)



2

Au bruit qu'il fit
Le pasteur de Judée,
Tout en sursaut,
S'en va trouver Michaut.
Ah ! qu'il lui dit,
Ah ! l'heureuse journée !
A l'heure de minuit
Est né, est né, est né ce que l'ange a prédit.

3

La Vierge était
Assise dans l'étable
L'âne mangeait
Et le bœuf la chauffait.
Joseph priait
Pour l'enfant adorable,
Pour l'enfant non pareil;
Noël, Noël, Noël brillait comme un soleil.

Ce Noël plein d'entrain, originaire du Sud de la France, reprend le thème habituellement traité : ciel illuminé, joie des bergers, description de la crêche.

Très gai, il plaît d'emblée aux garçons et aussi aux fillettes de 9 à 11 ans. Cependant il devra être abordé avec des élèves aux voix montant aisément au « fa ».

I. Généralités.

Sans lenteur, comme sans hâte, l'exécution, ainsi que le travail seront dirigés avec beaucoup de régularité dans le mouvement et de précision dans les attaques.

La nuance « mezzo forte » coupée par quelques « crescendo » et « diminuendo » dominera tout le chant.

II. Présentation.

Le maître chante les trois couplets du noël.

Le berger Michaut garde son troupeau. Soudain une vive lumière l'éblouit dans la nuit, l'étoile du berger brille d'une clarté sans pareille. Et bientôt un autre pasteur se joint à lui pour crier sa joie ! Puis voici l'étable avec tous ses personnages habituels, au milieu d'eux, Noël « brille comme un soleil ».

III. Division et travail par phrase.

La portée est écrite au tableau. (N° 3 du tableau terminal). On évitera dans la mesure du possible le travail exclusif par audition.

a) « *Michaut veillait*

Le soir dans sa chaumière ».

1) Le maître chante la phrase.

2) Les élèves chantent les notes que le maître montre à la baguette.

3) Avant d'aborder les paroles, la 2e syllabe de « chau*mière* » doit être soulignée pour rappeler les deux notes du coulé. Les élèves chantent avec les paroles tandis que l'instituteur les guide encore en montrant les notes sur les portées.

4) Les enfants chantent, le maître bat la mesure. Dès le début il veillera à obtenir la coupure du demi-soupir (mesure 2). Aucune difficulté spéciale en ce fragment.

b) « *Près du hameau*

Il gardait son troupeau ».

Si la fin du fragment diffère totalement, le début est à peu près identique. Aussi sera-t-il nécessaire de suivre le même processus.

Une difficulté risque toutefois de surgir à la 6e mesure : *il* gardait. Connaissant la 1re phrase les enfants auront tendance à chanter un ré au lieu d'un si. Il sera donc nécessaire d'insister sur le travail avec portée.

Puis, lors de l'adaptation des paroles s'il se produit quelque hésitation, employer les moyens suivants :

1) *Près du hameau, il*

Il chanté pp. et tenu longtemps. Ne pas chanter la suite.

Exercice à répéter plusieurs fois.

2) *Près du hameau, il gardait*

Il pp. long point d'orgue.

S'arrêter à : gardait.

3) *Près du hameau*

Il gardait son troupeau

Il : pp; et long point d'orgue.

Il : pp. et court point d'orgue.

4) Reprise de la phrase chantée en mesure.

c) Enchaînement a et b.

Veiller à ce qu'il n'y ait aucun arrêt entre ces deux phrases.

Amené mélodiquement par la fin de « a » le si bémol (mesure 4) est facile à retenir.

d) « *Le ciel brillait*

D'une vive lumière ».

Employer la même progression qu'en « a » en insistant beaucoup sur le travail avec portée, les mesures 11 et 12 étant sinueuses.

Souligner la 2e syllabe de lu*mière* en raison des deux notes.

Si une note comme le 2e mi (mesure 11) apparaît particulièrement délicate, employer les moyens indiqués en b 1 - b 2 - b 3 - b 4.

e) Enchaînement a - b - d. Assez facile.

Au fa (mesure 8), montrer cette note au tableau ou l'indiquer d'un geste descendant.

f) « *Il se mit à chanter*

Je vois, je vois ».

Même progression.

Veiller à faire respecter le demi-soupir (mesures 14 et 15). Sous aucun prétexte il ne faut accentuer le fa croche (mesures 14 et 15). Cette note doit au contraire être attaquée légèrement et avec précision; l'accent ou plutôt l'inflexion étant sur « vois ».

g) Enchaînement d et f.

Etant donné le mouvement mélodique des mesures 11, 12, 13, il sera peut-être nécessaire de reprendre ce fragment un peu au-dessous du mouvement en détachant chaque syllabe tandis que le maître montre les notes au tableau.

h) « *Je vois l'étoile du berger* »

Aucune difficulté, la gamme descendante de fa majeur étant exclusivement employée.

Observer dès le début de l'étude le diminuendo sur la fin de la phrase.

i) Enchaînement d - f - h.

Enchaînement du Noël entier.

j) Mise en place des nuances.

Mesures 1 à 10 mezzo forte.

Mesure 11 piano.

Mesures 12 et 13 crescendo.

Mesures 14, 15, 16 forte sans exagération.

Mesures 17, 18, 19 diminuendo pour arriver à peine mezzo forte.

IV. Couplets.

Couplet 2 : très gai et brillant.

Couplet 3 : jusqu'à « *l'enfant adorable* » : beaucoup plus doux;

« *pour l'enfant non pareil* », crescendo molto;

« *Noël, Noël, Noël brillait comme un soleil* » : forte sans diminuer.

V. Exécution.

Il n'est pas question d'envisager plusieurs groupes.

Seule la phrase : « *Je vois, je vois, je vois l'étoile du berger* » peut être chantée par quelques voix bien timbrées.

VI. Place dans une fête.

Fête de Noël.

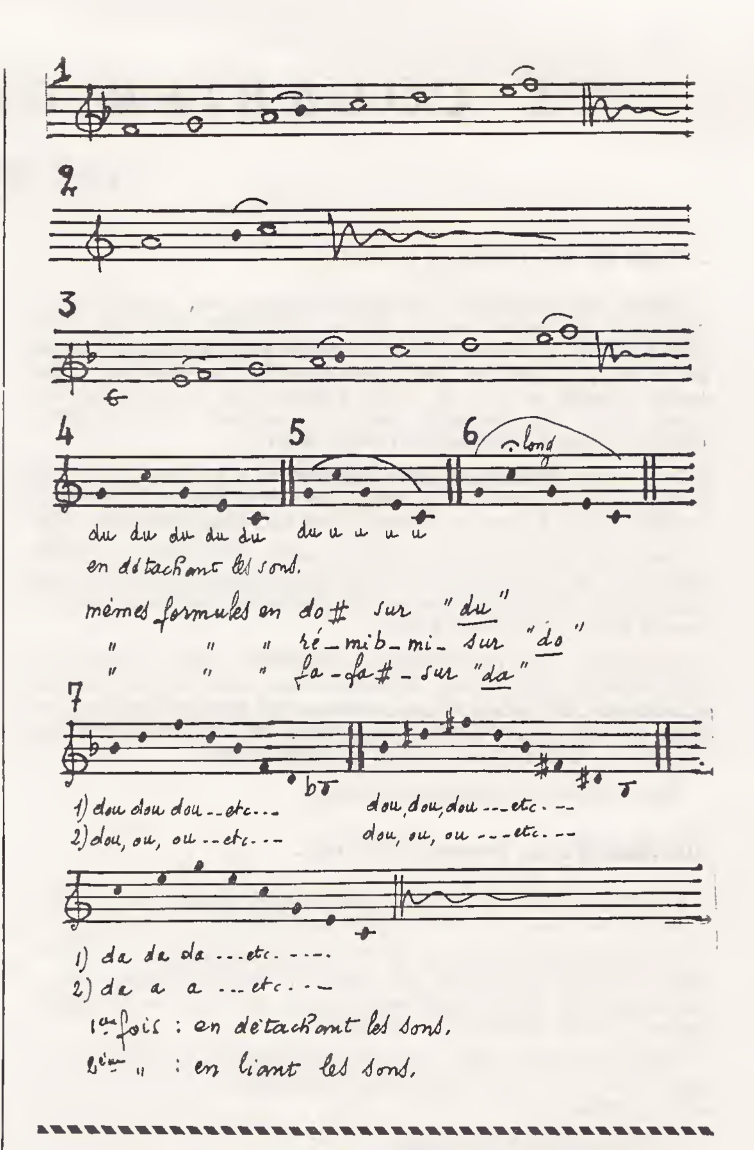
Ecoles de garçons, voix timbrées et assez claires.

L'interprétation peut supporter une masse de 60 à 80 élèves.

Possible également dans les écoles de filles et les écoles mixtes.

Exercices de culture vocale applicables à ces chants

Exercices d'étendue (nos 4, 5, 6, 7 du tableau terminal).



LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

55° M. H. L., Nantes (L.-A.).

Ayant une tendresse particulière pour nos vieux opéras-comiques du XVIII[e] siècle, je me souviens avoir lu jadis une histoire touchante dont le héros était un vieux soldat qui avait pris part à une représentation de Rose et Colas *jadis, devant le Roi. Je serais heureux de relire cette histoire, mais ma mémoire me fait défaut ! Pourriez-vous m'aider à en retrouver le titre ? Merci.*

Moi aussi, Monsieur, cette histoire m'a beaucoup touché, car je suppose bien qu'il s'agit de *Servitude et Grandeur militaire,* par Alfred de Vigny, livre III, chapitres IV à XI.

Comment n'être pas sensible en effet, à l'histoire du vieil adjudant, et de nous sentir nous aussi pleins de tendresse pour la ravissante Pierrette qui chantait avec tant de grâces *Il était un oiseau gris...*

Permettez une rectification : Pierrette seule a pris part à la représentation, non devant le Roi, mais devant Marie-Antoinette. En effet, votre mémoire est exacte, ce livre est bien de ceux qui, durant la guerre de 1914-1918, ont été distribués à certaines unités régimentaires.

Merci pour vos aimables lignes.

56° Mme F. C., Nevers (Nièvre).

a) *Quelles sont les origines de la chanson populaire :* Sur la route de Louviers ? *Pourquoi Louviers ?*

Il s'agit d'une chanson de route de conscrits normands sous l'Empire. Louviers est une ville de leur pays; elle a l'avantage de rimer avec cantonnier. C'est la seule explication que je puisse vous fournir.

Vous trouverez une version canadienne de cette chanson : *Sur la route de Berthier.* Là également, la rime est sauvegardée !

b) *Iconographie musicale :*

Dans le secteur de l'Ecole des Beaux-Arts, beaucoup de marchands d'estampes et de gravures pourront vous fournir des portraits de musiciens de grande taille. Voyez par exemple dans le Bottin à Rue des Beaux-Arts (entre autres...).

La Bibliothèque Nationale peut vous fournir sur commande les travaux les plus variés aux prix les plus justes: microfilms négatifs, positifs, agrandissements photographiques, photocopies, diapositives en couleurs. Il sous suffit de désigner avec précision le document que vous souhaitez voir reproduit (titre, auteur, année d'édition, tome, page, genre de reproduction).

Les Editions Heugel, 2 bis, rue Vivienne, possèdent d'anciennes affiches avec lesquelles il est possible d'orner agréablement une classe (représentations théâtrales : *Pénélope, Don Quichotte,* etc.).

Voyez encore les collections de Braun, 18, rue Louis-le-Grand, Paris-2[e].

Excusez le retard de ma réponse !

57° M. J. D., Pantin (Seine).

Dans son recueil de canons paru chez Rouart, M. Jacques Chailley donne une traduction française du très ancien canon anglais Summer is coming : *pourriez-vous me donner la référence exacte de cette pièce ainsi que le texte anglais ? La traduction de M. Chailley est-elle fidèle ?*

Ce célèbre round est au folio 11 d'un manuscrit rédigé à la fin du XIII[e] siècle à l'abbaye de Reading (Berkshire). Ce manuscrit est conservé au British Museum de Londres sous la cote *Harleien* 978.

La musique est dotée de deux lignes de texte : la première en vieil anglais, la seconde en latin. Un texte latin explique comment ce chant doit être exécuté à quatre voix.

Voici ce texte en vieil anglais :

Sumer is icumen in / Lhude sing cuccu / Growet sed and blowet med / And springt te wde nu / Sing cuccu / Awe bletet after lomb / Lhout after calue cu / Bulluc stertet / Bucke uertet / Mirrie sing cuccu / Cuccu, cuccu / Wel singes tu succu / Ne swik tu naver nu.

Adaptation poétique moderne employée dans les Universités britanniques (les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre de notes groupées sur la syllabe précédente) :

Summer is acoming in (3) */ Loudly sing cuckoo / Groweth seed and bloweth mead / And springeth wood anew / Sing cuckoo ! / Ewe* (2) *bleateth after lamb / Low'th after calf the cow / Bullock starteth, buck to fern go'th / Merry sing cuckoo / Cuckoo, Cuckoo* (2) *well singst thou cuckoo* (2) *! Nor cease thou ever now !*

Quant à la traduction de M. Chailley, elle est une adaptation qui respecte l'esprit, sinon la lettre. Vous savez que concilier les deux est quasi impossible. Voici la traduction :

Le printemps arrive, le coucou chante à pleine voix; la graine pousse, et la prairie ondoie (sous la brise), *et la forêt bourgeonne. Chante coucou ! La brebis bêle après l'agneau, la vache meugle après le veau. Le taurillon s'élance; le chevreuil va dans la fougeraie. Chante joyeusement coucou. Coucou ! Coucou ! Tu chantes bien, coucou : ne cesse plus jamais maintenant !*

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *décembre,* votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de fr. 1400 (fr. 1.600 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500 (35 N.F.).

AVIS ADMINISTRATIFS

ENSEIGNEMENT DU CHANT DANS LES ECOLES NORMALES ET LES ECOLES PRIMAIRES

En vue de constituer un répertoire vocal commun à tous les établissements d'enseignement du premier degré, il a été décidé par M. le Directeur Général de l'Enseignement du 1er Degré d'ajouter à la liste des chants dont l'étude est imposée dans les écoles primaires publiques et d'inscrire au programme des écoles normales, pendant l'année scolaire 1959-1960, les deux chants suivants :

— **L'autre jour, j'étais en route,** chant populaire du Languedoc.

— **Dors, dors, petit garçon,** chant populaire d'Alsace.

Ces deux œuvres figurent dans l' « Anthologie des chants populaires français », de Joseph Canteloube (Editions Durand) et dans le « Recueil de chants et récitations », diffusé par le Centre national d'enseignement par correspondance, Radio et Télévision (publication du Centre national de documentation pédagogique).

Dès la première session normale de 1960 de l'examen du certificat d'études primaires, les candidats devront être capables de chanter :

— **La Marseillaise** (couplets 1, 3, 4, 6, 7 de la version originale) ;

— l'un des trois chants patriotiques figurant sur la note de service du 15 mars 1945 ;

— l'un des deux chants populaires précités

Circul. du 16-10-59 - B.O. n° 31 du 29-10-59.

En vue d'augmenter le répertoire vocal commun, il est infiniment souhaitable que les deux chants populaires précités appartiennent également au répertoire de l'Enseignement du second degré.. Mesdames et Messieurs les Professeurs d'Education musicale du second degré sont donc très sérieusement invités à inscrire ces deux chants au programme de leurs classes de sixième.

EXAMENS & CONCOURS

EPREUVES 1959

ETAT 1er Degré
Harmonie



VILLE DE PARIS 1er Degré
Harmonie



Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal - 4e trim. 1959 — Directeur-Gérant : A. MUSSON.